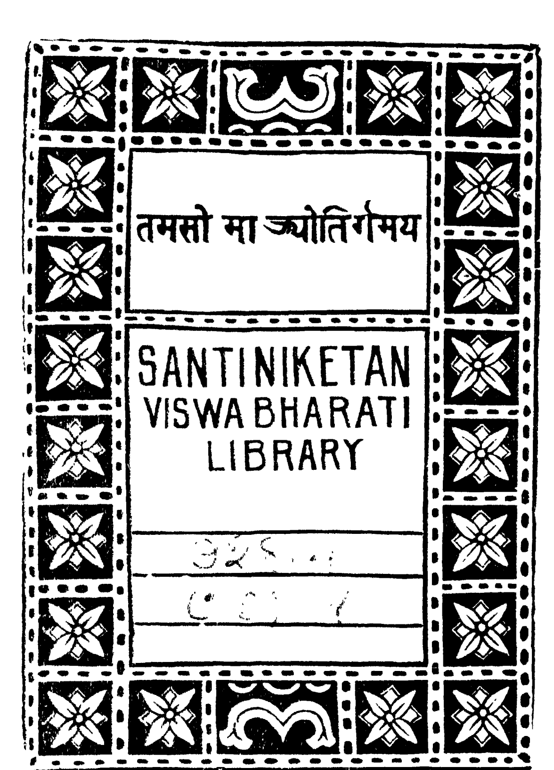

तमसो मा ज्योतिर्गमय
SANTINIKETAN
VISWA BHARATI
LIBRARY

GEORGES DUHAMEL

Paul Claudel

LE PHILOSOPHE — LE POÈTE
L'ÉCRIVAIN — LE DRAMATURGE

SUIVI DE

Propos critiques



PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

GEORGES DUHAMEL

Paul Claudel

LE PHILOSOPHE — LE POÈTE
L'ÉCRIVAIN — LE DRAMATURGE

SUIVI DE

Propos critiques

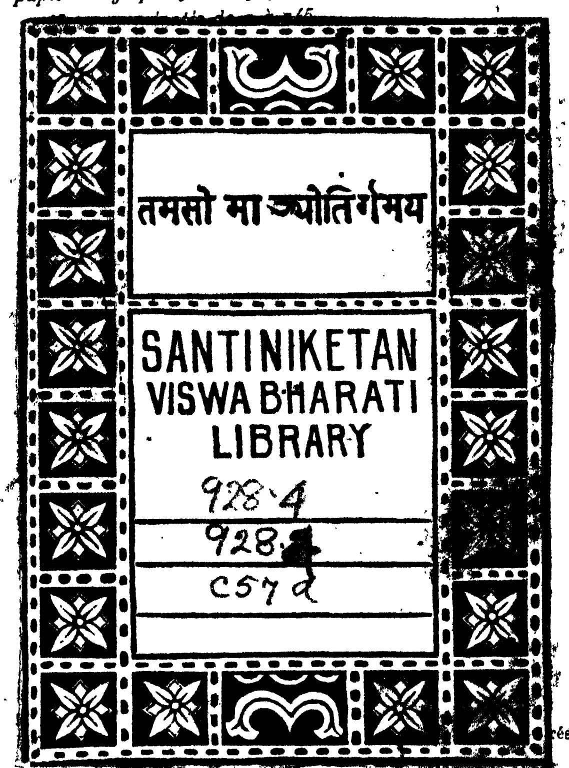
QUATRIÈME ÉDITION



PARIS
MERCVRE DE FRANCE
XXVI, RVE DE CONDÉ, XXVI

MCMXIX

La première édition de cet ouvrage a été tirée à 770 ex. sur papier vergé pur fil des papeteries Lafuma, savoir :

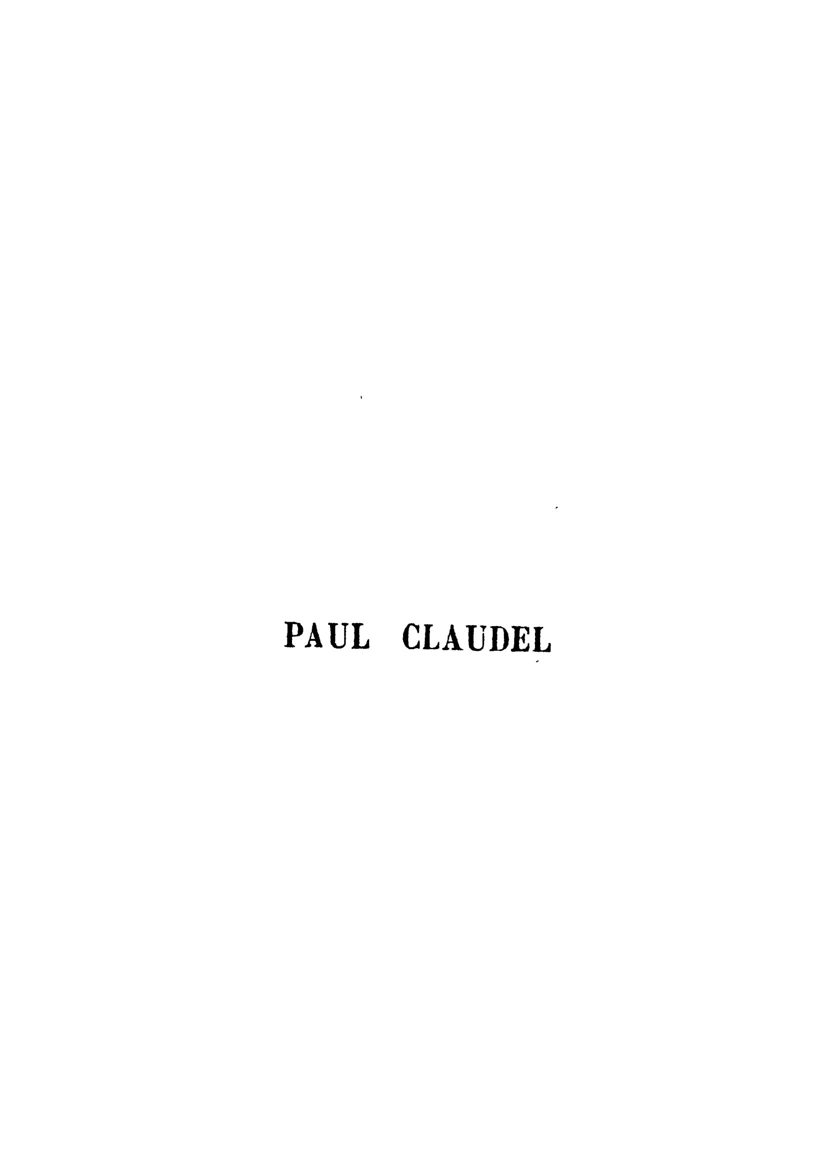


L'étude sur Paul Claudel *et les* Propos critiques *ont été publiés en 1912 et en 1913, séparément. Les premières éditions de ces deux petits ouvrages étant épuisées, je les réunis aujourd'hui en vue d'une édition nouvelle. Si cette réunion ne se trouvait pas suffisamment justifiée par le désir de composer un recueil plus substantiel, elle aurait toutefois une raison intérieure valable : ces diverses études sont des éloges. Je n'en peux dire autant de tous mes essais critiques.*

Précisément parce que ces pages sont pleines de contentement et d'enthousiasme, je ne saurais y apporter, aujourd'hui, aucune modification. Elles constituent un témoignage non péremptoire, mais à coup sûr spontané. Je n'ai rien à en retrancher ; il me suffit d'y mettre des dates.

G. D.

Juin 1919.



PAUL CLAUDEL

PAUL CLAUDEL

La plus grande cause d'étonnement, pour le voyageur, est sans doute la découverte d'une contrée où toutes choses, par leurs dimensions, leurs caractères, leurs raisons et leurs fins, apparaissent comme étrangères au système de mesures en usage dans la terre natale. Nous vivons, satisfaits, dans la même ville, et le même mètre de poche nous assure quelque unité dans l'évaluation. Est-ce admiration ou stupeur que nous éprouvons à contempler ces gens qui n'ont ni notre taille, ni notre langue et qui, cependant, sont des hommes, avec trente et un nerfs, autant que nous, perçant l'épine vertébrale à droite et à gauche ? Rien de ce qui nous est bon ne leur peut servir, apparemment : leur nourriture n'est pas la nôtre, leur plaisir nous épouvante ou nous assombrit, leur douleur trouve ses raisons et son expression en dehors de notre pathétique ; mais ce sont des

hommes... *Nous revenons de chez eux bouleversés et méditants. Ils ont troublé avec profondeur et efficacité notre sens des dimensions. Nous ne pouvons songer à leurs œuvres et à leur destin qu'au prix de rectifications incessantes. Ils nous donnent envie de briser le mètre inutile : ils ne sont pas à notre mesure.*

N'est-ce pas un étonnement de cette nature qui saisit l'esprit emporté dans la lecture des œuvres de Claudel ? Tout, dans ses écrits, semble étranger au monde des proportions courantes. Il nous faut jeter la vieille balance et le vieux compas, s'il nous plaît d'entretenir commerce avec cet homme. Nous lisons, et nous devons tout aussitôt désavouer les lois d'une perspective estimée jusqu'alors judicieuse. Pour ne pas dire que Claudel n'est pas à notre mesure, je dirai qu'il n'est à la mesure d'aucun autre.

Il importe peu que tout, dans son œuvre, nous soit permis. Cet homme donne à chaque instant la preuve qu'il est l'égal des plus grands, encore qu'on ne le puisse comparer longuement et utilement avec aucun. Qu'il inquiète, qu'il enthousiasme ou qu'il déconcerte, il possède cette vertu suprême de s'emparer de l'âme et de faire, pendant la mi-

nute suffisante, oublier qu'il y a un autre monde que le sien, oublier qu'il y a d'autres hommes et qui écrivent.

§

Un homme parle : notre expérience de la vie nous permet d'apprécier le volume de sa voix, la longueur de son souffle, la variété de ses intonations. Nous avons pris, des qualités humaines possibles, un sentiment sur lequel nous réglons nos propres facultés d'attention et de compréhension. L'instinct créateur même obéit à ces données expérimentales, et l'on a coutume, considérant un ouvrage de l'esprit qui prétend à la perfection, de rechercher avec exactitude s'il est construit pour conduire l'âme jusqu'à ce point critique en deçà ou au delà duquel gisent l'insatisfaction ou la lassitude.

Mais c'est, en vérité, le goût de la conciliation et de l'accommodement qui a pu susciter de telles lois. Je ne nie pas qu'il existe une région qui soit le lieu géométrique de toutes les vertus communes. Je parlerai toutefois d'un autre pays et d'un autre voyage.

Les créatures de Claudel font oublier l'harmonie

raisonnable de l'ancien *canon*. Leur taille nous déroute, leurs gestes s'écartent de la vérité anatomique vulgaire, leurs attitudes ne sont plus celles des statues qui infestent nos places publiques. Ces personnages parlent-ils ? Ils le font sur un ton qui ne nous était en aucune façon familier : leur longueur d'haleine excède ce que nous connaissons des hommes, le timbre de leur voix est étranger à l'orchestre urbain et l'amplitude de leur organe dépasse en tous sens les limites du registre. — Est-ce à dire qu'ils ne soient pas humains ? — Certes non, mais ils apportent une effarante lumière dans des sphères de l'âme où l'âme n'allait point... Et si, dominant tous ses personnages, le poète prend à son tour la parole, nous apprenons que le lyrisme n'est pas seulement ce que nous avions cru jusqu'alors qu'il était.

Singulière minute pour parler de Claudel que celle-là où les gens qui lisent semblent avoir pris parti. Heureusement, Claudel, qui n'a cessé de tenir en grand mépris tout ce qui touche à la chose littéraire et à la vie littéraire, n'en a pas moins rencontré les quelques contempteurs nécessaires à sa

gloire. D'autre part, il est la nourriture et l'orgueil de plusieurs générations d'hommes cherchant leurs maîtres. Qu'y a-t-il entre ces deux camps ? Est-il nécessaire de convaincre qui que ce soit? Et quelqu'un pourrait-il s'estimer fondé à parler pour Claudel ? — Je ne crois pas à la nécessité de certaines conquêtes, ni aux hommages des transfuges. Pour que le retour au bercail d'une brebis soit un événement heureux, il faut encore que la brebis soit grasse.

Mais le temps fera son œuvre et les paroles présentes sont trop modestes pour prétendre restituer à César quoi que ce soit.

Aussi bien les contemporains de Claudel sont-ils, peut-être, trop près de son œuvre pour en découvrir toutes les raisons et en comprendre intégralement l'architecture. Cette œuvre n'est point achevée. Certes, les parties considérables qu'on en connaît permettent de préjuger de l'ensemble, et, par les proportions du vaisseau central, il n'est pas impossible d'évaluer la hardiesse de la flèche. Mais que ne doit-on pas attendre d'un écrivain qui, se complétant, se reprenant, se développant sans cesse, donne à mesurer tout ce que la volonté peut faire en faveur du génie ?

Il faut écarter de prime abord la foule de ces

considérations que les commentateurs ont coutume d'emprunter à la vie des hommes dont ils parlent. La vie de Claudel ne nous appartient pas. Il suffit de savoir que cette vie est pure, lointaine et détachée.

Un héros, qui a pour œuvre unique et grande son existence même, peut juger inutile d'inventer autre chose : il dicte le *Mémorial* et livre ses actes à la critique. Le poète qui pétrit des créatures les forme à l'image de qui bon lui semble, il leur fait consumer la destinée qu'il choisit, et c'est là *l'histoire* de lui-même qu'il lègue à la postérité. Que s'il lui a plu de rapporter, en les altérant ou en les transfigurant, des sentiments qui lui furent propres et des événements auxquels il fut mêlé, nous devons, fidèlement, nous en tenir à ce qu'il nous livre de lui-même et n'aller point disputer aux rats et aux mites les lettres de ses créanciers et les cheveux de sa famille.

Je désavoue avec énergie une certaine curiosité qui dédaigne les œuvres pour se satisfaire de clabaudages. L'image que les écrivains donnent de leur âme doit être acceptée, telle, comme objet de méditation. Si leur œuvre est, par hasard, un « corrigé » de leur vie, nous leur devons cette honnêteté de ne par aller outre. Je n'envisage pas le cas contraire.

Pour moi, ambitieux de discourir sur l'œuvre de *Claudel, je déclare ne tenir aucun renseignement sérieux sur l'homme, certain d'écarter par avance* tous ceux qui attendent, pour lire Claudel dans les anthologies, de posséder de péremptoires documents sur sa famille et ses voyages.

S'il est possible, appréciant la totalité des ouvrages d'un écrivain, de définir les linéaments qui composent, en quelque sorte, sa physionomie morale, je dois reconnaître qu'aujourd'hui on ne saurait dresser de Claudel qu'un portrait hypothétique et provisoire.

La vérité d'un ouvrage, quelque éclatante qu'elle soit dès l'origine, se dégage et s'accroît avec le temps. Toute œuvre humaine digne de subsister se justifie selon des échéances plus ou moins reculées. Il faut croire que le sens complet de certains livres peut apparaître fort longtemps après la mort de leur auteur. Les grands artistes — et c'est chose miraculeuse — ne sont pas eux-mêmes juges et maîtres de la trajectoire parcourue par leur pensée.

Je ne pense pas qu'il soit actuellement un com-

mentateur assez hardi pour entreprendre la représentation en pied de Shakespeare. C'est tout au plus s'il nous est donné de figurer avec quelque autorité Virgile ou Horace.

Comment définir, fût-ce au prix de toute une vie laborieuse, la silhouette que certains grands hommes des siècles derniers dressent sur notre horizon? Les possibilités contenues dans leurs ouvrages ne sont pas, pour la plupart, entrées en germination. Certaines ne devront peut-être éclater que dans un avenir lointain. Pouvait-on prévoir, cent ans après la mort d'Aristote, l'influence qu'exercerait l'esprit de cet homme sur les penseurs du moyen âge occidental? Et songez au grand corps de Gœthe: depuis quatre-vingts ans, les équipes de travailleurs n'ont pas cessé de se relayer, et le vaste cadavre paraît encore intact. Tous les livres de Gœthe tiennent sur un rayon de bibliothèque, mais il faut un édifice entier pour loger les brochures que cette poignée d'ouvrages a inspirées.

Le dévouement unanime de plusieurs générations est nécessaire pour mener à bien cette mosaïque qui contient le portrait d'un maître. On peut, en vingt pages écrites, affirmer qu'on a fait le tour d'un édifice, mais on prononce, en même temps,

l'éloge de ses propres jambes. On peut aussi, en vingt pages, laisser entrevoir les proportions d'un monument dont on avoue, respectueusement, n'avoir fait qu'approcher.

Je ne sais trop à quelle méthode me vouer pour ordonner avec fruit les nombreuses réflexions que m'ont values la lecture et la méditation des œuvres de Paul Claudel. Toutefois, estimant que cet homme est multiplement grand, comme philosophe, comme poète lyrique, comme écrivain et comme dramaturge, je m'efforcerai de le considérer successivement à divers points de vue, pleins d'arbitraire en vérité, mais nécessaires à la critique.

J'ajouterai que c'est après mille hésitations que je me décide à entreprendre ce travail. Je répugne à expliquer la poésie, et la paraphrase appauvrit toujours l'original. Je déclare donc ne pas expliquer Claudel, mais développer seulement ce qui, de Claudel, a pénétré en moi-même. C'est une image réfléchie et forcément modifiée. Je ne prétends surtout pas, ainsi que je le disais tout à l'heure, parler pour ceux qui n'aiment pas Claudel, pour ceux dont la conquête me laisse froid. C'est aux autres que je m'adresse.

I

PHILOSOPHE

Si l'on veut parler de philosophie, à propos de Claudel, il faut bien se garder d'établir des relations entre l'œuvre de ce poète et les écrits des philosophes. Ce serait une lourde erreur que de situer Claudel philosophe entre celui-ci et celui-là, et de chercher dans quelle mesure l'*Art poétique*, par exemple, infirme ou confirme les propositions philosophiques à l'ordre du jour.

Claudel ne prolonge rien, ne reprend rien, ne discute rien.

Il s'efforce de *s'exprimer* : le débat semble limité, pour lui, entre l'âme et le style. Le plus abstrait de ses écrits, j'ai nommé l'*Art poétique*, contient ce qu'un homme a tiré de soi-même, sans souci de savoir si cela répétait, renouvelait ou combattait les dogmes présentement en usage. Aussi point de citations, point de références, point de discussions, — l'exposé lyrique d'une certitude.

En présence d'un tel ouvrage, le devoir du

critique n'est point d'argumenter, de classer, de chicaner, mais seulement d'analyser et de comprendre.

La philosophie de Claudel est toute dans ses ouvrages dramatiques et lyriques. J'entends qu'elle y est non en puissance, mais bien en *œuvre*, ou, pour mieux dire encore, *en action*. C'est bien ainsi que j'imagine ce qu'on appelle *la philosophie des poètes*.

Le philosophe médite et, assuré d'une vérité, construit une forteresse. La vérité acquise sur l'heure supplante et détruit la vérité antérieurement admise. La méditation n'a de valeur qu'en tant qu'elle est fructueuse, et son terme seul importe.

Mais le poète vit ! Quel que soit le but atteint, c'est la route même qui nous intéresse. La méditation du poète est une fin en soi. Il importe peu que la proposition finale infirme ou confirme quoi que ce soit ; c'est la *direction* qui est tout. Chaque pas du poète nous est un enseignement ou une révélation. Un poète ne poursuit pas la vérité : il poursuit *sa* vérité, et cette poursuite est pathétique.

Les poètes n'ont pas place dans les traités de philosophie non plus que dans l'histoire de la phi-

losophie ; car ce n'est pas eux qui assument ce rôle de faire cheminer, sous escorte, la pensée nue d'étape en étape. Mais les poètes fournissent à la philosophie sa matière et ses exemples. Ils donnent cours, d'autre part, à la vérité, et la philosophie dont se nourrissent les hommes est celle, surtout, que leur offrent les poètes. Bien entendu, il ne saurait ici être question de valeur pratique, mais je dis nourriture toutefois, sachant fort bien que cette *chose inutile* qu'est la poésie est faite pour les hommes et que les hommes n'ont jusqu'ici pu vivre sans poésie.

C'est parler de la philosophie de Claudel que parler de sa poésie. Entre *Tête d'Or* et *l'Otage* toute la philosophie de Claudel tient. Mais l'œuvre entière est, à cet égard, un exposé dynamique de cette philosophie : la lecture ordonnée des drames et des poèmes nous rend sensibles les phases successives d'une évolution ; et l'harmonie continue de ce beau mouvement ne nous autorise pas à considérer son terme actuel comme une péroraison, puisque l'homme subsiste, dans la puissance de sa maturité.

Je n'irai pas dire qu'il y a contradiction entre l'optimisme qui met son rayonnement autour de

l'Annonce faite à Marie et le noir désespoir qui pèse sur *Tête d'Or*. Ces deux ouvrages font penser à deux propositions éloignées, incluses dans un même long raisonnement, mais la première de ces propositions n'est pas un moyen, non plus que d'autres intermédiaires. Nous sommes en présence d'une œuvre poétique, essentiellement.

Cela posé, il convient de découvrir la nécessité des ouvrages théoriques de Claudel. On pourrait, à la rigueur, appeler ainsi la *Connaissance du Temps* et le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* ; je me réserve de démontrer plus loin que, malgré ce mot *Traité*, de tels écrits ne sont pas « théoriques ».

Or, rien ne nous laisse croire, dès avant la lecture de ces livres, que Claudel ait dû, en dehors de ses drames et de ses poèmes, juger opportune la concentration en un ouvrage exceptionnel de ce qu'on pourrait appeler sa philosophie.

Violaine n'aurait-elle pas dit tout ce qu'il fallait dire ? Et les paroles de Mesa, celles de Coûfontaine et de Badilon, celles de Pierre de Craon auraient-elles besoin d'un commentaire ? Non pas ! Connaissant l'*Art poétique*, je sais que Claudel ne s'est pas fait son propre exégète.

Art poétique ! Considérez ces mots : comme le poète *définit à son usage le sens des forces qu'il met en branle, la longueur des mètres qu'il emploie, la valeur des mots qu'il agglomère*, de même Claudel, en un ouvrage dense et volontaire, entreprend de définir le décor et les personnages de son drame. Dira-t-on que le décor doit être précisé par les personnages et que ceux-ci peuvent se définir par eux-mêmes ? Je répondrai qu'il ne s'agit pas d'expliquer, mais seulement de *nommer*, d'énumérer, comme on le fait au frontispice d'un drame publié. A vrai dire, Claudel ne définit là que des *termes*. *L'Art poétique* n'est, pour moi, qu'un liminaire à l'œuvre de Claudel : le chiffre et la clef en tête de la portée...

Pour ce dessein critique il me faut écarter les magnifiques pages qui, sous le titre de *Développement de l'Eglise*, font, sous la même couverture, suite à *Connaissance du Temps* et au *Traité de la Co-naissance au monde et de soi-même*. Ces derniers écrits forment proprement, à mon sens, l'*Art poétique*.

Claudel restitue à tous les mots qu'il touche leur sens original qui, pour être le plus lointain, n'en est pas moins le plus nécessaire et le plus urgent.

D'où l'opportunité d'un art poétique, d'une convention entre le lecteur et l'écrivain, surtout entre *l'écrivain et lui-même. Certains mots reviennent avec insistance dans le langage courant entre les hommes ; ils prennent à la longue un sens vulgaire, qui est comme le moyen terme des divers sens qu'on a pu et qu'on peut leur conférer.* Mais si un homme vient qui veut dire sa pensée, et point autre chose, force lui est de définir à son usage et à l'usage d'autrui les valeurs dont il entend disposer.

Il y a d'abord le temps « qui amène et produit toutes choses » (1). Il y a ce vaste et mystérieux monde, proposé à notre connaissance. Il y a, autour de nous, d'autres êtres doués de vie, *végétaux* et *animaux*, dont il importe de définir la nature. Enfin voici *l'homme* avec ses sens, son intelligence et sa volonté. Reste Dieu ! Toutes définitions données et coordonnées, le drame pourra se jouer et le poème se dire.

On ne peut lire une page de Claudel sans mesu-

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 38.

rer toute l'importance de cette notion du temps. A toute minute le personnage qui parle se prend à *regarder le ciel ; il relève la position des astres et nomme la saison. On sent l'univers emporté* dans un vaste tournoiement qui renouvelle les aspects sans jamais reprendre au passé dévorateur l'événement qui ne reviendra plus. « Sous ce qui recommence il y a ce qui continue (1). » Un drame s'achève et Anne Vercors s'écrie :

> L'année change, et de nouveau se levant du noir hiver, cramoisi, tout d'or,
> De nouveau le nouveau soleil se peint sur les fleuves chargés de glaçons (2) !

Un autre drame commence et Marthe énonce le thème :

> La journée qu'on voit clair et qui dure jusqu'à ce qu'elle soit finie (3) !

Nulle parole n'est prononcée qui ne justifie en quelque sorte cet axiome « que tout l'univers n'est qu'une machine à marquer le temps » (4). Et Claudel donne du temps cette définition : « Le Temps n'est pas seulement le recommencement perpétuel du jour, du mois et de l'année, il est l'ouvrier de

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 44.
(2) *La Jeune fille Violaine. Théâtre*, III, p. 157.
(3) *L'Echange. Théâtre*, III, p. 165.
(4) *Art poétique*, 1re édit., p. 30.

quelque chose de réel, que chaque seconde vient accroître, le *Passé*, ce qui a reçu une fois l'existence (1). » D'où ce corollaire que je crois nécessaire de citer : « La minute présente diffère de toutes les autres minutes en ce qu'elle n'est pas la lisière de la même quantité de passé (2). »

Soumis au temps, voici l'homme avec les bêtes et les plantes, au milieu du monde. Les quatre premiers articles du *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même* sont employés à la délimitation de tous les êtres, chacun étant défini par ce qu'il n'est pas, chacun connaissant le reste à sa façon qui n'est pas celle de l'autre, chacun, par la juxtaposition de son existence aux autres existences et de sa connaissance à la connaissance d'autrui, contribuant à la congrégation totale du monde.

Nous devons à Claudel la restitution au grand mot *connaissance* d'un sens intégral que ce mot avait perdu depuis longtemps. — J'ai bien dit : restitution. — « Nous ne naissons pas seuls. Naître, pour tout, c'est co-naître. Toute naissance est une connaissance (3). » C'est ainsi que commence

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 39.
(2) *Ibid.*, p. 40.
(3) *Ibid.*, p. 53.

le *Traité*, et cette phrase inaugurale revient, modifiée, développée, augmentée à toutes les pages de l'ouvrage.

J'aurai plus loin l'occasion de montrer comme quoi Claudel est, de tous les poètes contemporains, celui qui a jeté la plus éclatante lumière sur le rôle de la *Connaissance poétique*. Mais tenons-nous-en présentement à cette chose plus générale, qui est la *connaissance vitale*. « Vivre, c'est *connaître* (1). »

S'il est vrai qu'au « sens large connaître c'est exister en même temps » (2), s'il est vrai que tout être naît dans chaque minute et co-naît au reste du monde, on conçoit qu'une harmonie serrée, compacte et continue règle la progression dans le temps de ce monde que le poète a pris pour objet de sa méditation.

Il y a des degrés dans la connaissance, et j'entreprends ici de citer toute une longue page de *l'article IV* du *Traité*, article où se trouvent comparés et définis la plante et l'animal.

Le premier état de la comparution, de la co-naissance de soi-même, du travail de l'être qui se prend lui-

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 77.
(2) *Ibid.*, p. 174.

même pour objet, est celui du végétal dont la vie est de se nourrir, de remplir et de dilater la forme qui lui est attribuée ainsi qu'une enveloppe vide. L'acte introductif de la procédure est d'ester, de se porter partie. Il naît : de l'air où il baigne, de la terre où il est attaché par des liens inéluctables. O qu'il est vert à mes yeux ! Et sa seconde fonction est de se co-naître à lui-même, autrement, de se reproduire. De même que le mouvement pur n'est que le déplacement d'un corps qui cesse de tenir un lieu pour en occuper un autre, ainsi la plante produit un second elle-même qui reprendra cette propre image que voici défaillante.

La plante pourvoit à l'édification de sa forme, l'animal est lui-même chargé de la mise en œuvre de la sienne, de l'emploi de ce mouvement dont il est *animé*. La plante n'est qu'une image, l'animal est une intention. Il n'a plus une place, mais un rôle. Il co-naît, non plus seulement à la manière d'un ornement ou d'une illustration, mais à celle d'un acteur qui interpelle et qui répond. Il a du jeu, il joue son personnage...
Maintenant l'homme (1)...

La définition, la délimitation de l'homme forment l'objet des plus longues méditations. Tour à tour sont considérées, pesées, évaluées, toutes ces facultés qui font que l'homme est tel.

L'article II du *Traité*, consacré à la connaissance

(1) *Art poétique*, 1re édit., pp. 142, 143 et 144.

sensible, contient les plus saisissants paragraphes. Claudel y compare entre eux tous les sens et c'est un grand ennui pour moi que de ne pouvoir encore citer avec assez d'ampleur :

Parmi les premiers, le plus simple est celui du toucher. Notre peau est nue, etc... (1).

Mais il faudrait plutôt reproduire tout ce qui a trait à la connaissance dans ses rapports avec l'intelligence. Nous trouvons à l'issue de l'article III :

La connaissance vient de nous-mêmes, elle est la lecture à tout moment de notre position dans l'ensemble ; l'intelligence est des choses que nous connaissons. La première est une estimation de la forme, la seconde est une évaluation de la force... (2).

J'ai dit que toute la philosophie de Claudel était dans ses ouvrages poétiques : c'est en effet au lyrisme délirant des grandes *Odes* que nous devrons les plus substantielles affirmations, et c'est en effet dans la deuxième de ces *Odes* que je découvre cette majestueuse définition de l'homme :

Moi, l'homme,
Je sais ce que je fais,
De la poussée et de ce pouvoir même de naissance et de création

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 92.
(2) *Ibid.*, p. 125.

J'use, je suis maître,
Je suis au monde, j'exerce de toutes parts ma connaissance.
Je connais toutes choses, toutes choses se connaissent en moi.
J'apporte à toute chose sa délivrance.
Par moi
Aucune chose ne reste plus seule, mais je l'associe à une autre dans mon cœur (1).

Ce sont bien là les paroles de celui qui dira par ailleurs : « Toute la nature sans moi est vaine ; c'est moi qui lui confère son sens (2)... » Paroles d'homme, et non pas seulement de poète, puis-je dire ; car le poète est un homme en ce sens, et autre chose en outre...

Comme dans les tableaux des peintres primitifs où les créatures figurées au-dessous de l'image divine se groupent, s'ordonnent, s'étagent par ordre de taille et selon une hiérarchie immuable, de même tous les êtres apparaissent, dans l'œuvre de Claudel, disposés avec une harmonieuse mesure sous la lumière du Seigneur : les herbes et les autres plantes, puis les animaux, l'âne et le bœuf, puis les hommes au sommet de l'édifice ; et la place de ceux-ci n'est point celle de ceux-là. « O mon Dieu,

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 41.
(2) *Ibid.*, p. 144.

un jeune homme et le fils de la femme vous est plus agréable qu'un jeune taureau (1) ! » Mais toute hiérarchie heureusement composée est chose solide et durable, sans lacune, sans solution de continuité, et l'homme le reconnaît avec admiration :

> ... D'un bout de votre création jusqu'à l'autre,
> Il ne cesse point continuité, non plus que de l'âme au corps... (2)

§

Il suffit ! Mon devoir n'est pas de recopier ou de paraphraser Claudel. Mais il m'était nécessaire, avant de passer outre, de montrer à quel degré d'ivresse monte ce style créé cependant, en l'occurrence, pour inscrire de la pensée pure.

Ivresse intellectuelle ? — Non ! Ivresse poétique, bien évidemment.

Nous sommes loin du vertige qui saisit le logicien ou l'homme de la mathématique. Quelque abrupt que soit le roc que nous gravissons, c'est un poète qui nous conduit. Ne dit-il pas lui-même, au fort du discours : « L'horloge dont le battement

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 64.
(2) *Ibid.*, p. 47.

conduit le présent poème... (1)? » A la façon des poètes qui se complaisent à fixer en vers les lois de leur propre création, Claudel n'a t-il pas tenu à faire, de son *Art poétique*, un austère, un sévère et harmonieux poème ?

C'est en poète qu'il prend du langage ce sens profond qui lui permet de dépouiller les termes de toutes les significations accessoires qui leur forment une gangue, une crasse, et qui les rendent méconnaissables. A chaque instant, Claudel interrompt le discours pour peser et définir le mot auquel il vient d'avoir recours : « *Sens*, écrit-il, comme on dit le sens d'un cours d'eau, le sens d'une phrase, le sens d'une étoffe, le sens de l'odorat (2). » Il s'applique avec une étonnante divination à rapprocher deux mots porteurs d'idées apparemment lointaines, et, de la communauté consonnante des termes, il conclut, avec une convaincante sûreté, à la parenté des représentations.

Est-il question *d'appeler* les choses ? Claudel dit : « Nous les *appelons*, en effet, nous les évoquons... (3). » Et nous avons retrouvé le sens réel

(1) *Connaissance du Temps. Art poétique*, 1re édit., p. 24.
(2) *Art poétique*, 1re édit., p. 28.
(3) *Ibid.*, p. 120.

du mot. J'aime entendre Claudel répéter, comme à haute voix, les syllabes d'un mot jusqu'à éveiller tous les échos fidèles à ce bruit. Je reconnais le poète à ce besoin qu'il éprouve de heurter délicatement les pièces du vocabulaire et, distinguant leurs sons respectifs, d'en faire des accords riches de suggestion. C'est ainsi que, comparant l'image donnée par la vue et celle que l'ouïe procure, il écrit : « L'une se modèle et l'autre se module (1). »

§

Il m'est nécessité de ne pas insister davantage sur les définitions que Claudel donne du temps, du monde et des êtres.

L'article V du *Traité* débute ainsi : « Quand un homme est mort, il cesse d'être par rapport à nous et nous prononçons en conséquence qu'il n'est plus (2). » — Et ces paroles me rappellent exactement le poème composé par Claudel après la mort de Charles-Louis Philippe : « Le voici qui se passe de nous, nous passons hors de sa connaissance (3). »

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 98.
(2) *Ibid.*, p. 151.
(3) *Vers sur la mort de Ch.-L. Philippe.* (Nouvelle Revue Française, 15 février 1910.)

Les considérations sur la mort conduisent à Dieu, et c'est à Dieu en effet qu'est consacrée cette dernière partie du *Traité de la co-naissance au monde.* Mais, en vérité, à ce moment, le nom de Dieu n'est que prononcé. Il est prononcé nécessairement, comme on fixe la croix au faîte de l'édifice achevé.

Je trouverai le Dieu de Claudel ailleurs : toute l'œuvre dramatique et lyrique de Claudel est un acheminement vers Dieu.

La lecture des drames, dans l'ordre, fait connaître toutes les étapes de la découverte de Dieu, — oserai-je dire de la création de Dieu ? — Dans les poèmes lyriques, j'entends dans les grandes Odes, le Dieu révélé éclate avec toute sa puissance.

Entre l'aube désespérée, interminable, où grouillent les héros de *la Ville* et de *Tête d'Or*, et la céleste lumière dont s'auréole Violaine mourante, il y a place pour une journée de lutte, et ce drame peut se jouer, qu'on nomme *Partage de Midi*. Ce n'est certes point par un artifice critique que je peux détacher de *Tête d'Or* ces versets funèbres :

— Le jour se lève.
— Il se lève !
— Le jour blafard éclaire la boue des chemins.
Et sous les haies les feuilles de choux et les fleurs

Versent sur la terre jaune leur charge de pluie.
Ceux qui sont morts partent, et ceux qui vivent
Doivent se tenir debout devant le monde et confesser leur âme chargée (1)

Et, de *Partage de Midi*, cette strophe que prononce Mesa sur le navire :

Midi au ciel. Midi au centre de notre vie.
Et nous voilà ensemble, autour de ce même âge de notre moment, au milieu de l'horizon complet, libres, déballés,
Décollés de la terre, regardant derrière et devant (2).

Et, de *l'Annonce faite à Marie*, ces paroles qu'Anne Vercors scande sereinement sur un rythme d'Angélus :

Voici le soir !...
Je vis, sur le seuil de la mort, et une joie inexplicable est en moi (3) !

L'œuvre de Claudel nous doit-elle prouver que l'acheminement vers Dieu est aussi le progrès vers la paix, vers la joie ?

§

L'humanité sans dieu ! Elle s'exprime dans *Tête*

(1) *Théâtre*, I, *Tête d'Or*, p. 112.
(2) *Partage de Midi*, p. 17.
(3) *L'Annonce faite à Marie*, pp. 206-207

d'Or par la bouche de tous les personnages. Mais il y a encore, ici, des degrés. Les lamentations des veilleurs sont celles d'hommes non seulement sans dieu, mais encore sans force. Pour *Tête d'Or* il est un autre héros ! Celui-là qui, furieusement, se refuse ; celui-là qui laisse mourir Cébès avec une si forcenée impuissance :

> L'homme n'a que l'heure humaine.
> Et meurs ! n'espère plus !
> Pour toujours (1) !

Celui-là qui trouve, agonisant, la force de proférer ces mots : « Je ne crois plus aux fables des mères... (2). » Oh ! comme il est tourmenté par la suprême inquiétude, par la seule inquiétude ! L'athée n'est pas ce grotesque qui récuse Dieu dans la boutique du débitant, ni cet autre qui parle aux électeurs ; l'athée est cet homme qui ne craint pas de dire :

> Fouillez mon cœur ! et si vous y trouvez
> Rien autre qu'un désir immortel, jetez-le au fumier et qu'une poule l'emporte au bec (3) !

Qui donc, plus que Tête d'Or, a ressenti le

(1) *Théâtre,* I, *Tête d'Or*, p. 92.
(2) *Ibid.*, p. 203.
(3) *Ibid.*, p. 355.

besoin de Dieu? Qui, plus que lui, souffre de l'absence de Dieu? Certes, il crie qu' « après avoir vécu nous rendons dans le même néant sans nom Notre âme humaine gonflée d'amour et de malédictions (1) » ! Mais quand il dit : « Mon temps commence (2) ! » il sait, secrètement, que rien de tout cela n'est éternité, et que son temps n'est que le temps de l'homme... Aux questions pressantes d'un enfant il répond : « Tu mets le doigt en moi aussi sur une vieille blessure (3) ! » Tête d'Or ne sait pas mentir, il ne sait pas se mentir à soi-même, et ce n'est pas sa faute si la grâce lui est refusée.

Il poursuivra sa tâche et assumera son destin. Je sais que c'est sans illusion toutefois.

Le voici arrivé, traînant l'immense armée, jusqu'à ce roc où « l'antique Voleur de feu fut attaché » (4). Le voici l'égal du plus hardi, du plus divin des hommes ; le voici sur la plus haute marche, et déjà ses crédules serviteurs supputent les joies de Chanaan. Mais non ! Tête d'Or tombe soudain, tout d'une pièce. « Je ne peux pas ! Je ne

(1) *Théâtre*, I, *Tête d'Or*, p. 144.
(2) *Ibid.*, p. 145.
(3) *Ibid.*, p. 310.
(4) *Ibid.*, p. 371.

suis pas un dieu (1) ! » Il tombe et dit, au terme de sa gloire : « C'est que je n'ai été rien (2) ! »

En vérité, rien n'est plus tragique. Qu'on ne dise pas que le plus modeste des anges est au-dessus de Satan ! Il y a dans l'étoffe du prince des ténèbres la matière de dix archanges et de cent séraphins. Mais Tête d'Or n'est rien de criminel ! Etre déchu n'est point forcément criminel. Nous avons le droit de lui réserver toute pitié, car il ne pouvait pas, et il désirait...

De cette pitié, Claudel, lui-même, nous donne l'exemple, qui intercède auprès du Seigneur. Il y a, dans *le Magnificat*, une phrase lumineuse. Entendez cet homme baigné de certitude, entendez-le parler du héros vaincu :

> O Tête d'Or, au croisement des routes, voici que tu as autre chose au suppliant à épancher que ton sang vain et le serment sur la pierre celtique (3) !

Et comparez cette allégresse à l'étreinte navrée qui réunit, en effet, Simon Agnel et Cébès, dans les champs pleins de brouillard, un soir, à la fin de l'hiver.

(1) *Théâtre*, I, *Tête d'Or*, p. 406.
(2) *Ibid.*, p. 217.
(3) *Cinq grandes Odes*, p. 86.

— Je m'excuse d'emprunter à la fois des citations à l'une et à l'autre des deux versions de *Tête d'Or*. Claudel nous les a sans doute fait connaître toutes deux pour nous procurer avec sa pensée un contact plus parfait, plus intime.

Un drame non moins pathétique est raconté dans *la Ville*. Mais là, le sacrifice n'est point inutile, n'est point stérile, et les paroles d'espoir sont finalement formulées.

Jusqu'à la dernière page de *Tête d'Or* on attend en vain de voir apparaître sur le front des hommes le signe flamboyant de la rédemption. Certes, je discerne un indice significatif dans l'ultime volonté du Roi. Ce n'est point en vain qu'il ordonne de rendre la couronne au front dépossédé. Mais la mort suspend le souffle sur les lèvres de l'homme, et la tragédie s'achève dans l'ombre. Cette phrase soucieuse en témoigne que lance, avant de s'éloigner du lieu, le commandant qui doit ordonner la déroute :

> Notre effort arrivé à une limite vaine
> Se défait lui-même comme un pli (1).

Mais dans *la Ville*, il y a Cœuvre ! Et celui-là

(1) *Théâtre*, I, *Tête d'Or*, p. 440.

saura s'évader de l'erreur. Elle est grande, l'erreur de Besme : plus grande et plus lourde que celle de Tête d'Or. Ce roi criait : « Je ne suis pas un dieu ! » — Besme, avec plus d'orgueil et moins de fondement, ose dire : « C'est ainsi que j'ai été fait un dieu (1). » Mais il n'est qu'un homme savant...

Nouveau Prométhée, profond mime,
Pénétrant en les imitant les mouvements les plus secrets de
la nature,
Tu les fis servir aux usages humains.
Nul doute qu'un jour tu ne mettes les planetes au travail
comme des mules,
Que tu n'ajustes des turbines au coup de l'Océan, que tu
n'utilises la poussée de la sève et la répercussion de
la lumière
Pour moudre notre grain et tisser notre chemise (2).

Besme n'en mesure pas moins la profondeur de l'abîme. « L'homme ne sortira point du sépulcre qu'il s'est construit » (3), dit-il. Et, de fait, Besme devra payer son erreur d'une mort terrible. Mais il n'est point l'humanité à lui tout seul.

La grâce descendra sur Cœuvre et c'est à cet homme et au fils de cet homme que reviendra la

(1) *Théâtre*, II, *la Ville*, p. 208.
(2) *Ibid.*, p. 207.
(3) *Ibid.*, p. 211.

tâche de constituer les lois dans une ville régénérée.

Il y a, dans *la Ville*, une figure dont il est indispensable d'élucider le rôle. C'est ce Lambert de Besme, qui a mis tout son espoir en l'*amour de la femme*.

Mais, n'est-ce pas lui qui meurt le premier ? N'est-ce pas lui dont la femme dit soudain : « Ne vous occupez pas de cela. Lambert est mort (1). »

§

L'acheminement vers Dieu est un progrès vers la joie, mais la joie absolue n'est qu'en Dieu seul. — Je ne peux interpréter autrement l'épisode dramatique raconté dans *Partage de Midi*.

Lambert de Besme recherchait l'amour de la femme ; Mesa ne cherche rien et l'épreuve vient à lui. Mesa semblait prêt pour le recueillement en Dieu, mais voici que la passion s'est emparée de lui ; la femme est là, qu'il n'avait pas souhaitée :

Je ne vous attendais pas.
J'avais si bien arrangé
De me retirer, de me sortir d'entre les hommes, c'était fait !

(1) *Théâtre*, II, *La Ville*, p. 260,

Pourquoi venez-vous me rechercher? pourquoi venez-vous
me déranger ?...
Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme, Ysé (1).

Voilà l'homme en proie au drame ; seul, certes, en proie à un drame qui n'est pas l'intrigue de la pièce. Le voilà gémissant, au fort de la crise :

Plus rien que ce mal en moi au lieu de mon âme (2).

Et tout à coup la précipitation frénétique dans le crime, et la joie, et les larmes, et le désespoir du crime ; sans que cesse toutefois de retentir l'appel de Dieu qui n'abandonne pas la créature pendant l'orage.

Et puis la consommation du sacrifice humain, l'épuisement, jusqu'à la lie, de l'amour humain ; le corps brisé, après l'âme, et la mort imminente. Ce cantique de Mesa brisé, dans le clair de lune :

Pourquoi ?
Pourquoi cette femme? pourquoi la femme tout d'un coup
sur ce bateau ?
Qu'est-ce qu'elle s'en vient faire avec nous ? est-ce que
nous avions besoin d'elle ? Vous seul !
Vous seul en moi tout d'un coup à la naissance de la Vie,
Vous avez été en moi la victoire et la visitation et le nombre
et l'étonnement et la puissance et la merveille et le
son (3) !

(1) *Partage de Midi*, pp. 40 et 41.
(2) *Ibid.*, p. 67.
(3) *Ibid.*, p. 131.

Ah ! je sais maintenant
Ce que c'est que l'amour ! et je sais ce que vous avez enduré sur votre croix, dans ton Cœur,
Si vous avez aimé chacun de nous
Terriblement comme j'ai aimé cette femme, et le râle, et l'asphyxie, et l'étau (1) !

Mais enfin le pardon est donné, la mort est donnée et la rédemption. Mesa entre dans la mort ; Mesa s'élève enfin vers Dieu, séparé, dégagé de la terre, entraînant dans son ascension cette Ysé même qu'il arrache et rachète.

Les derniers drames de Claudel attestent la victoire du Seigneur. Je veux parler de *l'Otage* et de *l'Annonce faite à Marie*. Et il m'a fallu mettre à part de cette grande série *l'Echange*, qui pose un problème plus strictement humain.

Dans *l'Otage*, comme dans *l'Annonce faite à Marie*, Dieu domine le drame et le dirige. Mais il y a drame, et les personnages doivent parvenir à Dieu ; nous sommes les témoins de luttes tragiques au prix de quoi le triomphe est assuré de l'idée divine.

(1) *Partage de Midi*, p. 133.

A vrai dire, tandis que je demeure hésitant devant le dénouement de *l'Otage*, pour *l'Annonce faite à Marie* nul doute n'est permis.

Violaine, « radieuse et intacte », entre dans la mort au milieu du grand éclat joyeux des trompettes célestes. « Que c'est beau de vivre ! dit-elle, et que la gloire de Dieu est immense !... Mais que c'est bon aussi de mourir (1) ! » C'est la mort admirable du martyre, c'est l'allégresse d'une rédemption totale et glorieuse.

Mais la mort de Sygne est poignante et désespérée. Pour Sygne, la mort n'est pas seulement une chose bonne... c'est surtout une « chose trop bonne » (2) pour qu'on en laisse profiter autrui. La mort de Sygne est presque un suicide.

Ce calice était trop amer, les forces de la créature ont été débordées. « La mort approche, dit Monsieur Badilon. Ame chrétienne, faites avec moi la recommandation et les actes d'espérance et de charité (3). » Mais Sygne, de la tête, fait non ! Mais Sygne soupire : « Tout est épuisé. » Est-ce à dire qu'elle meurt sans la réconciliation suprême?

(1) *L'Annonce faite à Marie*, pp. 177 et 178.
(2) *L'Otage*, p. 190.
(3) *Ibid* , p. 191.

Oh non ! Elle ne parle plus, mais l'homme de Dieu est là qui parlera pour elle. Elle ne peut plus parler, mais est-ce en vain qu'elle s'est redressée, pour mourir, *tendant ses bras en croix au-dessus de sa tête ?*

Le Dieu de Claudel ! Je le reconnais dans tous ces drames, comme on retrouve la même figure surnaturelle de Christ dans tous les tableaux de Rembrandt. Les images que Claudel nous offre de la personne divine procèdent toutes du même absolu modèle ; mais celle-ci est un visage courroucé, alors que cette autre n'est que mansuétude et souveraine compassion.

Il me faut avouer une dilection secrète et fervente pour ce Dieu de *l'Otage*, pour ce Dieu dont Badilon, « le gros homme chargé de matière et de péchés (1) », est l'humble et impérieux avocat :

O mon enfant, quoi de plus faible et de plus désarmé
Que Dieu, quand Il ne peut rien sans nous (2) ?

. . . .

Je ne demande pas, et je n'exige rien, mais je vous regarde seulement et j'attends,
Comme Moïse regardait la pierre devant lui quand il l'eut frappée (3).

(1) *L'Otage*, p. 126,
(2) *Ibid.*, p. 122.
(3) *Ibid.*, p. 124.

... ...

Dieu n'est pas au-dessus de nous, mais au-dessous.
Et ce n'est pas selon votre force que je vous tente, mais selon votre faiblesse (1).

Qui refuserait son admiration à une telle conception de Dieu ? Qui peut méconnaître la sublime valeur morale d'une telle foi ? Je proteste qu'aucune précaution, aucune considération orgueilleuse ne se glissent dans le choix que je peux faire, sur toutes autres, de cette image divine qui resplendit dans *l'Otage*. J'aurai l'occasion d'avouer plus loin le peu d'autorité que je me reconnais, en fait, pour parler de ce grand chrétien qu'est Paul Claudel, et je donne ici l'avis d'un homme dépourvu de compétence théologique. Mais comme j'admire ce Dieu humain qui *est*, dans la mesure même où les hommes l'honorent, qui a besoin, pour être grand, de la grandeur et de la générosité des hommes ! Un tel Dieu qui ne demande rien, qui n'exige rien, qui laisse à la créature cette horrible et accablante liberté, un tel Dieu est adorable en vérité, qui s'abandonne aux mains des hommes. Je ne crois pas trahir ici Claudel en m'emparant avec joie des paroles de Badilon. J'ai trouvé confirmation

(1) *L'Otage*, p. 136.

par ailleurs. Le poète n'a pas déformé sa foi au bénéfice du drame et pour les nécessités de l'action : Badilon parle bien au nom de Claudel ! Il me faut croire cela puisque, dans un ouvage purement lyrique, purement subjectif, dépourvu par essence de toute transposition de l'idée en un personnage créé, je trouve ces graves paroles :

Et vous êtes ma fin, et moi aussi je suis votre fin (1).

Et j'ai quelque raison d'interpréter dans le même sens cette phrase de *l'Art poétique* : « Toute créature est, par cela même que créée, créatrice... (2). » J'ai tout lieu de croire, d'ailleurs, que si le *Credo* de Badilon ne trouve en moi que respect et admiration, il pourra rencontrer des adversaires chez les chrétiens mêmes. J'ai eu l'occasion, voici quelque temps, de paraphraser devant un catholique érudit les paroles que le curé adresse à Sygne de Coûfontaine. Est-ce maladresse de ma part ou insuffisante fidélité ? mais j'ai vu récuser comme hétérodoxes des propositions qui m'apparaissent comme purement sublimes.

Qu'importe ? Je consigne ici ce témoignage d'un cœur exilé qui, depuis bien des années, n'avait plus

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 44.
(2) *Art poétique*, 1re édit., p. 11.

entendu parler de Dieu en des termes aussi pathétiques, et, à coup sûr, aussi inspirés.

Je le répète, je n'ai pas eu l'intention, dans les lignes précédentes, de faire dévier la signification que Claudel reconnaît à Dieu. Ce n'est pas sans émotion que j'entends parler d'un dieu qui vit près des hommes, jusqu'à les traverser, les pénétrer et se mêler à leur substance. Je ne cherche pas là prétexte à sophisme pour gloser d'un *dieu humain* ou de *religion humaine ;* Claudel l'interdit avec autorité, en s'écriant :

Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré des idoles,
Et qui faites que je n'adore que Vous seul, et non point Isis et Osiris,
Ou la Justice, ou le Progrès, ou la Vérité, ou la Divinité, ou *l'Humanité* ou les Lois de la Nature, ou l'Art, ou la Beauté... (1).

Il y a, en ce grand croyant, un farouche esprit d'exclusion que j'estime efficace et nécessaire et que j'admire, dussé-je m'en trouver frappé.

Je ne peux pas quitter ce sujet sans dire avec quelle grandeur Claudel a considéré la vertu de

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 69.

renoncement. Certes, il n'est pas d'âme chrétienne qui ne connaisse le prix du renoncement et sa valeur rédemptrice, mais quel homme, mieux qu'un poète, pouvait faire comprendre l'amère joie du renoncement, évaluant avec magnificence ce monde qu'il faut abandonner ?

Ce n'est pas l'esprit, ni la science, ni l'art qui font l'homme différent des animaux : c'est la faculté *de renoncer. En dépit des philosophies faciles*, qui cherchent à exalter ce trop naturel désir de domination que les hommes ont hérité de la brute, notre âme n'en demeure pas moins, dans son essence, une force qui sait ne pas s'assouvir, qui sait ne pas poursuivre la satisfaction de toutes ses possibilités.

Sygne, c'est le renoncement douloureux, au mépris de l'être entier qui se rebelle. Violaine, c'est le renoncement mêlé de larmes joyeuses et de sourires angéliques. Le sacrifice de Sygne est édifiant et terrible; celui de Violaine est consolant et aérien. Sygne est encore proche du monde, Violaine est déjà près de Dieu. Il saigne, le cœur meurtri de Sygne. Mais, comme un encensoir balancé, le cœur de Violaine n'exhale qu'un parfum...

Et il y a chez Violaine cette exquise pudeur, cette peur d'un bonheur excessif, ce remords d'un bonheur auquel les êtres médiocres peuvent, seuls, s'abandonner sans crainte :

— Jacques, peut-être
Nous nous aimions trop pour qu'il fût juste que nous fussions l'un à l'autre, pour qu'il nous fût bon d'être l'un à l'autre (1).

§

Les drames de Claudel nous font connaître Dieu dans ses rapports avec des créatures tragiques ; les œuvres lyriques nous révèlent Dieu face à face avec un poète en prière.

Soyez béni, mon Dieu, qui m'avez délivré de la mort !
... Je ne mourrai pas ... (2).

J'écoute ces cris, j'écoute les accents de cette voix puissante et heureuse, je contemple cet homme en prière, et je sais qu'il faut m'écarter. Je m'écarte avec un cœur contracté, tourmenté par l'envie.

Il convient que je fasse des aveux tardifs...

Dans une étude parfaitement belle, dont je ne

(1) *Théâtre,* III, *la jeune fille Violaine,* p. 111.
(2) *Cinq grandes Odes,* pp. 73 et 54.

saurais trop louer la dévotion et la profondeur (1), M. Jacques Rivière dit de Claudel :

Qu'on ne pense pas pouvoir lui consacrer une froide admiration. Ce n'est pas l'assentiment de notre goût qu'il désire, mais il exige notre âme, afin de l'offrir à Dieu ; il veut forcer notre consentement intime ; il veut nous arracher, malgré nous, à l'abjection du doute et du dilettantisme... Refuser le christianisme de Claudel, c'est se condamner à n'avoir plus recours qu'en le néant.

La chaleureuse conviction de ces paroles me trouble et me contraint à un examen de conscience. Aussi bien ne suis-je pas le seul à qui pareille aventure arrivera, de ceux qui apprendront à connaître Claudel.

Je vis depuis plusieurs mois au contact quotidien de la pensée de Claudel. Je connaissais Claudel depuis bien des années, mais, voulant écrire, j'ai dû convenir de mon ignorance et recommencer tout... Depuis plusieurs mois, dis-je, il ne s'est pas passé un jour, pour moi, dont de longues heures n'aient été consacrées à la lecture et à la méditation des œuvres de Claudel. J'affirme que je n'ai pas poursuivi leur étude avec « une froide admiration » et que nul enthousiasme n'est à la fois plus sincère et

(1) Jacques Rivière, *Etudes* (Nouvelle Revue Française), *Paul Claudel poète chrétien*.

plus motivé que le mien ; mais je retourne et je répète avec tristesse les paroles de Mesa :

Il n'y a pas moyen de vous donner mon âme...

Il ne s'agit pas de « goût », d' « assentiment », que sais-je ? Est-ce du goût que j'ai pour Claudel, cette grande, cette complète vénération ? N'est-ce qu'un assentiment, cet hommage humble et respectueux que je lui apporte ici même? Est-il « abject » ce doute que je suis impuissant à conjurer, et faut-il prononcer le mot de « dilettantisme » dès qu'on écarte celui de fanatisme ?

Je ne sais quelles étaient les certitudes de Claudel il y a vingt ans, mais je le prie de se reporter à cette époque de sa vie et, quelle que soit la disproportion, de considérer avec bienveillance un homme jeune encore, qui l'aime vraiment, et qui s'efforce de s'élever vers lui, sans orgueil, comme sans lâcheté.

Certes, Claudel est un apôtre. Mais une victoire suffisante ne lui est-elle pas assurée déjà ?..

On ne peut écrire quoi que ce soit de Claudel sans considérer avant tout *le chrétien*. Je me suis efforcé de faire oublier mes hésitations personnelles pour aborder avec piété la grande certitude

d'autrui. Et, quelles que soient les paroles de Claudel, je dis qu'il n'a pas d'auditeur plus béant que moi-même.

Ce qu'il ne faut pas oublier, c'est la relation étroitement déductive qui unit, chez Claudel, l'idée philosophique à l'idée religieuse et celle-ci à l'idée politique et le tout à une idée morale. On ne peut accepter une proposition sans devoir, conjointement, souscrire à toutes les autres.

Je ne veux pas insister sur cette partie de la philosophie claudelienne. L'auteur de *l'Otage* nous a lui-même enseigné la discrétion... Mais il n'en est pas moins vrai que c'est une compacte, une austère et exigeante doctrine politique qui poursuit son développement dans l'œuvre de Claudel. Elle trouve son expression dans *l'Otage,* et sa critique; elle est discutée, vérifiée, comparée dans *Tête d'Or,* dans *la Ville* et dans *le Repos du septième jour* ; elle s'affirme partout comme procédant des principes religieux et comme conduisant à une morale sociale et particulière : Dieu est au-dessus des rois, qui sont au-dessus des peuples, et le peuple est composé par l'union des familles, et la famille est, à l'origine, constituée par un couple. La famille d'Anne Vercors nous fait connaître l'autorité

suprême du père, la place et le rôle des enfants. L'âme de Sygne de Coûfontaine recèle et conserve ce qui fait la force d'une race. L'amour de Marthe (*l'Echange*) s'est dévoué à la conservation de l'union entre l'homme et la femme, au maintien du mariage indissoluble...

Mais il m'est inutile de reculer les limites du présent chapitre. Devant longuement parler du poète et du dramaturge, je n'aurai que trop souvent l'occasion de retrouver le philosophe.

II

POÈTE, ÉCRIVAIN

Outre les drames et les écrits philosophiques, l'œuvre de Claudel comporte des œuvres lyriques et encore ce livre unique, admirable, qu'on appelle *Connaissance de l'Est*.

Dans les œuvres lyriques il faut comprendre *les Odes, les Hymnes, les Vers d'exil* et quelques pièces composées en l'honneur des écrivains (Verlaine, Charles-Louis Philippe).

On pourrait, pour la commodité de l'étude, distinguer les écrits en prose des œuvres proprement poétiques, et, dans celles-ci, faire encore d'autres divisions, selon que le poète emploie la forme classique régulière, le *Verset*, ou ce vers que, faute d'autre dénomination, nous devrons nommer *vers claudelien*. Mais une telle classification comporte un arbitraire que les écrits de Claudel ne légitiment pas. Qui mieux est, Claudel unifie toute son œuvre dans le même terme, et, s'il dit en écrivant l'art

poétique : «... l'horloge dont le battement conduit le présent poème (1)... », il n'emploie pas un autre mot pour caractériser une page de *Connaissance de l'Est*, j'en prends à témoignage cette phrase : « Tel qu'un insecte dans le milieu d'une bulle d'air, j'écris ce poème (2). » Poèmes, au même titre, les grandes odes et les hymnes ; poèmes également, mais poèmes dramatiques, les pièces.

Je ne sais quel sentiment a pu amener Claudel à écrire des vers classiques à une époque où il possédait avec maîtrise son rythme propre et sa prosodie personnelle. Claudel n'a d'ailleurs réalisé dans cette forme qu'une faible partie de son œuvre, et, si je conçois mal les raisons qui l'ont conduit à en faire l'essai, je crois mieux comprendre celles qui l'en ont écarté par la suite. Claudel a tenté de faire tenir son inspiration débordante dans un moule fatigué par plusieurs siècles d'usage. A sa doctrine et à son respect de la chose établie, de la chose sacrée, l'auteur de *l'Otage* devait, je l'admets, d'assumer cette tentative. Il en est résulté un petit nombre de poèmes qui montrent que Claudel eût excellé dans le vers classique,

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 24.
(2) *Connaissance de l'Est*, p. 107.

mais qu'il ne s'y fût point totalement manifesté.

Le vers régulier français a, pendant le dix-neuvième siècle, été manié par des maîtres qui semblent en avoir tiré tout le parti possible. Il ne faut pas croire à l'immortalité des types métriques : l'alexandrin ne remonte point à la Genèse et il n'enclôt pas toutes les possibilités de notre haute poésie nationale. Apparu soudain dans la littérature poétique, il a connu un règne long et glorieux. Il n'est point sacrilège de redouter pour lui la caducité qui ne ménage pas des institutions apparemment mieux fondées. Si Claudel s'était maintenu dans les limites strictes d'une prosodie périmée, il aurait sans doute opprimé gravement une pensée avide de liberté. Il a préféré faire éclater la gaine et déchaîner, selon des lois plus mystérieuses et moins sommaires, un lyrisme impatient du joug.

Certes, si je lis cette grave et hautaine *Dédicace* placée en tête du théâtre, je *reconnais* ce Claudel dont la voix est si familière à mon oreille. Pour insister, j'ajoute que, si je peux le reconnaître ici, c'est que, déjà, je le *connais*. Voici la dernière strophe de la Dédicace. Elle est bien de l'homme qui a écrit *Tête d'Or* :

Je vis ! Viennent la pluie et le temps ! Insensible,
Portant ma destinée et sachant mon délai,
Je marchais en riant sous le pays horrible
Des astres que traverse une route de lait (1).

Voici une autre strophe, non moins belle et non moins marquée d'une empreinte puissante :

Tant de mer, que le vent lugubre la ravage,
Ou quand tout au long du long jour l'immensité
S'ouvre au navigateur avec solennité,
Traversée, et ces feux qu'on voit sur le rivage... (2).

J'éprouve encore un grand étonnement lorsque je lis le second de ces vers :

Je n'ai plus avec moi que ta lueur vermeille,
Lampe ! Je suis assis comme un homme jugé (3).

Mais, par ailleurs, mon oreille est frappée d'une musique moins neuve. Un vers comme l'alexandrin contient un assez grand nombre de schémas que vingt grands poètes se sont employés à révéler et à varier dans les limites imposées par la langue même. Je ne parle pas seulement des coupes et de l'arrangement des césures, mais bien de la silhouette composée au vers par la disposition des accents, par l'enchaînement des syllabes, par l'en-

(1) *Théâtre*, I, p. 8.
(2) *Théâtre*, IV, *Vers d'Exil*, p. 225.
(3) *Ibid.*, p. 229.

semble des motifs rythmiques enfin. Des nécessités rigoureuses ramènent les poètes à ces types fort nombreux en vérité, mais dont certains portent parfois une signature indélébile. Il s'ensuit qu'une pensée parfaitement originale, exprimée à l'aide d'images neuves et de mots justes et forts, peut, en s'inscrivant dans la forme alexandrine, se trouver profondément modifiée par la seule imposition d'une musique quasi inévitable, mais déjà éprouvée, fût-ce une fois...

En lisant la strophe suivante, prise dans *les Vers d'Exil*, je reconnais certes Claudel, mais, entre son image et mes yeux, une ombre s'interpose; un autre nom entre le sien et ma bouche :

> Ni le jeune Désir, ni la Raison qui ruse,
> Ni la Chimère ainsi qu'un cheval ébloui
> Ne m'ont été loyaux et sûrs : tout m'a trahi !
> Et ni mon lâche cœur ne m'a servi d'excuse (1).

D'autres beaux vers me donnent une impression semblable, que je veux toutefois citer :

> Comme on bâille devant l'éboulement des prunes,
> Tenant sur l'œil du monde un œil ivre pour voir,
> Tel que le dur Jacob entre ses femmes brunes,
> Il reçoit l'onction du père sur son hoir (2).

(1) *Théâtre*, IV, p. 237

(2) *Théâtre*, I (*Dédicace*), p. 8.

Mon dessein, en parlant ainsi, dès le début, des quelques vers alexandrins que Claudel a composés, est d'être quitte de cette nécessaire considération et d'aborder, avec une âme parfaitement délivrée, l'éloge du grand poète qui, rejetant toute contrainte et toute servitude autre que celle divine de l'inspiration, a pu provoquer, dans un silence unique, « la déflagration de l'Ode soudaine (1) ». Je sais que Claudel aime, respecte et recommande un système prosodique auquel il n'a cependant point voulu se conformer. Il n'était donc pas malséant d'en discourir sans surseoir.

Je n'aurai aucun scrupule à faire de larges emprunts au texte de Claudel qu'il est sans cesse urgent de citer. Toutes choses s'expliquent mutuellement dans cette œuvre coordonnée comme un vaste organisme. On trouve toujours, dans un ouvrage, de quoi justifier les plus grandes audaces d'un autre. Claudel ne nous refuse aucune lumière, si nous voulons bien explorer le monument entier, des combles à la substruction. Aussi, aurai-je à cœur de faire aux œuvres que je commente des emprunts aussi fréquents et aussi oppor-

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 9.

tuns que possible, sûr encore de trouver là le plus bel ornement de mon essai.

Cette libération, ce rejet violent de formes métriques surannées se trouve exprimé, en termes péremptoires, tant dans les drames que dans *les Odes*. C'est dans l'*Ode aux muses*, en effet, que se trouvent exprimés les vœux du poète :

> Que mon vers ne soit rien d'esclave ! mais tel que l'aigle marin qui s'est jeté sur un grand poisson,
> Et l'on ne voit rien qu'un éclatant tourbillon d'aile et l'éclaboussement de l'écume !
> Mais vous ne m'abandonnerez point, ô Muses modératrices (1).

L'image est expressive : que le poète se saisisse des choses, qu'il les capture comme une proie, qu'il les domine et les réduise, dans l'éclat de la grande colère lyrique ! Mais que l'harmonie dispose et régisse tous les temps de cette conquête !

Ainsi donc, un vers délivré des servitudes arbitraires de la métrique commune, mais un vers toutefois ; c'est-à-dire une parole cadencée, dont la mesure est non point imposée par une coutume extérieure, mais commandée par des raisons propres à l'écrivain.

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 13.

*Cœuvre, qui assume, dans la Ville, cette fonc*tion divine d'être un poète, exprime les intentions de Claudel avec une lucidité fort précieuse pour le critique :

> O mon fils ! lorsque j'étais un poète entre les hommes,
> J'inventai ce vers qui n'avait ni rime ni mètre,
> Et je le définissais dans le secret de mon cœur cette fonction double et réciproque
> Par laquelle l'homme absorbe la vie, et restitue, dans *l'acte suprême de l'expiration,*
> Une parole intelligible (1).

Il est d'usage de citer ce passage, qui donne en quelque sorte le secret de l'écriture de Claudel. Le fragment de phrase détaché qui commence par une majuscule et qui constitue un alinéa correspond donc à une longueur d'haleine ; sa fin indique et suppose la reprise de la respiration.

Cette césure n'est souvent pas celle que nous voudrions imposer, mais c'est bien celle que le poète établit ; elle traduit des nécessités physiologiques qui lui sont personnelles et dont nous devons tenir compte. Il ne convient pas de lire avec une idée rythmique préconçue. Il faut se laisser conduire. C'est ce que reconnaît Ivors, parlant à Cœuvre :

(1) *Théâtre*, II, p. 305.

Qui cherche la mesure connue ne trouve point dans tes
vers où se reprendre ;
Ce n'est pas un chemin qui le conduit, c'est une épée
qui le pousse, c'est une torche dans la nuit qui le
précède (1) !

Très souvent, nous nous trouvons en accord avec Claudel pour la coupe des vers : il y a coïncidence entre sa longueur d'haleine et la nôtre. Nous admettons parfaitement, par exemple, le halètement de Tête d'Or blessé qui demande, au réveil :

Combien de temps
Y a-t-il
Que je vivais (2) ?

Nous pouvons, de la même façon, percevoir le bégaiement du héros, au comble de la fureur et de l'émotion, dans cette disposition spéciale des vers :

Si vous songez que vous êtes des hommes et qui vous
v —.
— Vous voyiez empêtrés de ces vêtements d'esclaves,
oh ! cri-
— Ez de rage et ne le supportez pas plus longtemps (3).

(1) *Théâtre*, II, p. 288.
(2) *Ibid.*, I, p. 409.
(3) *Ibid*, I, p. 354.

Ces quelques singularités, du fait qu'elles reçoivent explication, doivent nous faire accepter certaines coupures que nos moyens personnels ne nous permettent pas de légitimer, mais qui apparaîtront, peut-être, comme fort naturelles à d'autres hommes. J'avoue présentement que les raisons des dispositions typographiques adoptées par Claudel ne me semblent pas toujours fort claires, mais, connaissant l'homme, je suis sûr qu'il n'abandonne au hasard que ce qu'il lui plaît d'abandonner.

J'ai cependant observé que, dans ses derniers drames, Claudel allait à la ligne, je ne dirai pas avec plus d'opportunité, mais tout au moins dans des circonstances plus régulièrement propices à mon intelligence du texte. Je ne tire aucune conclusion de cette remarque, je ne la fais toutefois pas sans satisfaction.

Ne quittons point ces questions de technique sans parler de la rime. Le vers claudelien courant, celui des drames et des odes, est en effet dépourvu de rimes. Cœuvre le disait, Claudel lui même le répète. Il écrit : « Vous ne trouverez point de rimes dans mes vers ni aucun sortilège (1). » Ce n'est pas vrai pour toute l'œuvre lyrique de Claudel.

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 98.

Les versets qui composent les Hymnes sont rimés. On trouve aussi des rimes dans le *Processionnal pour saluer le siècle nouveau*. Mais l'usage de la rime est en quelque sorte délivré de toute ruse de composition, eu égard à ce qu'il y a d'indéterminé dans la longueur des vers. En outre, la plus grande liberté préside au choix de ces résonnances terminales.

Voici par exemple une couple de versets empruntés au *Processionnal* :

Je vois ma femme près de moi et je vois mon enfant clair et triomphant
Qui donne de grands coups de pied dans son berceau et qui rit aux éclats dans le soleil levant (1).

Voici les deux versets par lesquels commence l'hymne de Saint Jacques :

Saint Jacques à la fin de juillet a péri en Espagne par l'épée.
Entre les deux mois ardents, il gît, la tête coupée (2).

Semblable forme pour les autres hymnes et pour ces poèmes composés par Claudel en l'honneur des poètes (Hommage à Verlaine).

L'accouplement régulier des rimes n'est pas

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 169.

(2) *Saint Jacques*. (Nouvelle Revue française, 1er décembre 1909.)

sans rappeler ce distique employé par Francis Jammes pour ses *Géorgiques chrétiennes*.

Mais Claudel emploie quelquefois la rime avec plus de variété, et c'est ainsi que, dans *l'Hymne du Saint Sacrement*, on voit les strophes de cinq vers inégaux mêler les rimes dans un ordre sans cesse varié.

Dans une de ses plus récentes œuvres lyriques, une cantate à trois voix qu'il intitule : *Cette heure qui est entre le printemps et l'été* (1), Claudel mêle également, sans régularité apparente, les rimes et les assonances, surtout dans les parties dialoguées; pour les longs morceaux, lyriques, ou *cantiques*, du même ouvrage, il revient à son vers ou verset dépourvu d'écho terminal.

Ces renseignements techniques ne sont pas dépourvus d'intérêt pour qui désire connaître et l'œuvre du poète et les moyens qu'il met en œuvre.

§

Il y a, pour l'homme, deux modes supérieurs de connaissance : la connaissance poétique et la connaissance scientifique. Bien entendu le terme de

(1) *Cette heure qui est entre le printemps et l'été.* Cantate à trois voix. « Editions de la Nouvelle Revue Française. »

connaissance poétique est fort général ; il n'intéresse pas seulement le poète, au sens étroit du mot, mais bien tout esprit doué du pouvoir de création (ποιεῖν, faire). Je ne saurais revenir encore dans cette étude sur des idées qu'il m'a été donné déjà d'exprimer longuement par ailleurs (1), mais je dois dire que nul mieux que Claudel n'a compris ce qu'était la connaissance poétique et quelle en était l'efficacité.

On trouve dans *la Connaissance du temps* d'édifiantes considérations sur les divers moyens que l'esprit peut mettre en œuvre pour connaître. La connaissance poétique, à l'inverse de la scientifique, est incapable de progression ; elle ne tâtonne pas, elle n'hésite pas, elle n'a point à se préoccuper du déjà su, du déjà fait ; elle est, à tout instant, totale et suffisante : « L'inconnu, dit Claudel, est la matière de notre connaissance, il est le bien de notre esprit et sa chère nourriture. Les hommes antérieurs n'ont point endommagé notre droit, ils n'ont point réduit notre patrimoine... L'homme connaît le monde non point par ce qu'il y dérobe, mais par ce qu'il y ajoute : lui-même (2). »

(1) *Propos critiques*, 1re série. Figuière, Paris, 1912.
(2) *Art poétique*, 1re édit., p. 22.

Il est intéressant, ayant lu ces lignes, de se reporter à cette scène de *la Ville* (seconde version) dans laquelle Besme et Cœuvre comparent leurs rôles respectifs, qui sont d'un savant pour celui-là et pour celui-ci d'un poète.

Besme parle le premier :

Pour moi qui suis savant dans les choses de matière,
De toute substance que je saisis entre mes mains, je suis prêt à dégager les éléments, à relever les propriétés et les fonctions.
Et comme d'un nombre soumis aux opérations d'une éternelle arithmétique,
Je sais qu'aucune part de cette somme qu'il est n'est inutile ou vaine...
Mais toi, Cœuvre, qui es-tu et à quoi est-ce que tu sers ?

Et Cœuvre répond excellemment :

O Besme, pour comprendre ce que je suis et ce que je dis
Il t'est besoin d'une autre science...
O Besme, si cette feuille devient jaune,
Ce n'est point parce que les canaux obstrués se flétrissent,
Et ce n'est point non plus pour que, tombant, elle abrite et nourrisse au pied de l'arbre les graines et les insectes,
Elle jaunit pour fournir saintement à la feuille voisine qui est rouge l'accord de la note nécessaire (1).

Ce sont bien les paroles de cet homme qui,

(1) *La Ville*, pp. 202 et 203.

lorsque Besme l'accueille dans son jardin fermé, s'écrie :

Je possède, dès que j'y entre,
Ce jardin, Besme, plus que vous ne le possédez (1).

Car la connaissance poétique des choses est une possession, une possession absolue, parce qu'elle se passe de consentement et de compromis, une possession indiscutable, qui ne porte pas sur la matérialité des objets, mais sur leur essence pure, sur leur signification.

Du fait que cette possession implacable s'exerce dans un domaine purement moral, elle investit le poète d'une autorité dont rien ne le saurait démettre. Cela est audacieusement formulé dans l'*Ode aux muses* :

O poète, je ne dirai point que tu reçois de la nature
Aucune leçon, c'est toi qui lui imposes ton ordre (2).

Entre les choses et l'homme créateur, une convention tacite est intervenue, et celui-ci « est substitué à la nature pour dire ce qu'elle pense... », pour servir de truchement aux êtres non doués de parole et intervenir en leur nom dans le grand concert spirituel.

(1) *La Ville*, p. 201.
(2) *Cinq grandes Odes*, p. 25.

Si je veux, je saurai vous dire
Cela que chaque chose *veut dire* (1).

Il y a, dans cette même *Ode aux muses*, une phrase dont la signification est si haute que je dois la citer pour jeter toute clarté dans le discours ; elle exprime ce qu'il y a de conciliateur et de créateur, à la fois, dans la connaissance poétique :

Ainsi quand tu parles, ô poète, dans une énumération délectable
Proférant de chaque chose le nom,
Comme un père tu l'appelles mystérieusement dans son principe, et selon que jadis
Tu participas à sa création, tu coopères à son existence (2).

Si le premier devoir du poète est de nommer les choses, le second, certes, est de les comparer entre elles, de faire éclater les analogies qu'elles comportent et de parvenir ainsi à leur identification. La métaphore est, sans conteste, à l'origine de toute poésie et, quand nous aurons admis que l'aptitude à créer des images est par excellence une vertu poétique, nous devrons reconnaître que peu de poètes ont possédé au même point que Claudel ce don de faire jaillir la lumière par la juxtaposi-

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 25.
(2) *Ibid.*, p. 24.

tion soudaine de deux idées jusqu'alors distantes dans l'espace ou dans le temps.

Nul mécanisme n'est plus spontané que celui qui préside à la formation des images. C'est une des ressources primitives de l'âme que ce pouvoir ingénu d'expliquer les choses, sans le secours d'aucune méthode proposée, mais seulement par le jeu de leurs réactions mutuelles, réciproques. Rien n'est certes plus sûrement original que l'image lorsqu'elle apparaît chez l'enfant ou chez l'homme barbare ; elle n'est alors commandée que par un urgent besoin d'expression ; elle est naturelle et révélatrice.

L'éducation sociale, l'éducation courante et nécessaire, semble disposée pour affaiblir, dégrader et anéantir le génie natif. Elle substitue progressivement aux images instinctives tout un jeu d'images clichées qui facilitent le langage et la controverse, mais accoutument l'âme à des compromis économiques auxquels il devient bientôt impossible de se refuser.

Les images spontanées n'ont jamais le temps d'arriver jusqu'aux lèvres des hommes du commun ; elles sont toujours devancées par une de ces formules métaphoriques commodes que la littéra-

ture renouvelle, avec parcimonie, de siècle en siècle.

Mais que dire d'un homme tel que Claudel ? Rien, en lui, n'entrave ni ne modère la libre ascension des images. Elles jaillissent continuellement, comme d'une source généreuse, et Claudel ne semble point se soucier de leur imposer contrôle. Qu'on ne trouve pas là l'ombre d'un blâme : trop de poètes pèchent par manque de confiance. Ils dénaturent, déforment, déflorent les images que leur propose l'inspiration, par l'exercice rigoureux d'une censure vétilleuse. Je laisse aux scoliastes et autres chercheurs de poux le soin de reprocher à Claudel sa surabondance de métaphores. Pour moi, je ne saurais trop louer Claudel de sa prodigalité et du tranquille orgueil avec lequel il laisse s'épanouir au jour tant de richesses venues « des profondeurs soufflantes » (1).

Claudel ne recule pas devant l'imprévu magnifique des associations d'idées. En cela, il est un homme libre. Le cas n'est pas si fréquent qu'on puisse lui refuser de l'admiration.

D'ailleurs, il est toujours aisé de ratiociner au sujet des images ; mais c'est faire servir la raison

(1) *Théâtre*, I, *Dédicace*, p. 7.

bien mal à point, et lui assurer une victoire détestable.

Depuis longtemps on ne songe plus à critiquer certaines formules poétiques dont l'étrangeté n'a jamais été dépassée, et je n'ai rien de mieux à proposer aux logiciens qui demeureraient intimidés par l'imagination de Claudel que l'antique courage d'Homère inventant « l'aurore aux doigts de rose », ce que Hugo n'a pas dépassé, qui, lui-même, se plut à peindre ainsi l'aurore :

Face rose qui rit avec des dents de perle...

Il ne faut pas discuter, peser et réduire en miettes. Il faut écouter et retenir son haleine. J'entends Claudel dire : « La nuit est si calme qu'elle me paraît salée » (1), et je le remercie d'avoir, en écrivant ces lignes, oublié qu'il existait des gens qui ne connaissent ni la nuit, ni le goût de la nuit...

Bien entendu, ayant parlé des images, je n'entreprends pas d'en citer : je ne saurais faire aucun choix dans une telle luxuriante matière, et les fragments que les nécessités du discours me déterminent à emprunter à tout propos au texte original contiennent d'assez nombreux et d'assez démonstratifs exemples.

(1) *Connaissance de l'Est*, p. 110.

§

Derrière Claudel, nous pénétrons dans l'inconnu. En vérité, il ne se soucie pas toujours de savoir si nous le suivons. Il marche, et c'est à peine si, d'un mot jeté de loin en loin, il s'enquiert de notre présence.

Il n'a que peu de temps et il lui faut dire beaucoup !

> Epouse d'un moment, que tu es étroite et urgente (1).

Mais si nous interrogeons son œuvre avec patience, nous trouvons maintes choses disposées en vue de notre édification.

> O Grammairien ! Dans mes vers, ne cherche point le chemin, cherche le centre ! Mesure, comprends l'espace compris entre ces feux solitaires (2).

Claudel, je le répète, ne livre au hasard que ce qu'il veut bien lui livrer. Les protestations des âmes médiocres, il les a prévues, et ce n'est point sans dessein qu'il prête ces paroles à l'adversaire :

> Est-ce le langage d'un homme ou de quelque bête ?
> Car nous ne reconnaissons plus, avec toi, ces choses que nous t'avons apportées.

(1) *Vers sur Charles-Louis Philippe.*
(2) *Cinq grandes Odes*, p. 19

> Mais tu retournes et brouilles tout dans le ressac de tes vers entremêlés (1).

Mon intention n'est pas de prier le lecteur de faire à Claudel crédit de quoi que ce soit ! Je veux bien insister sur ce qu'à la différence de certaines victimes attardées du symbolisme, Claudel n'est jamais *dupe* d'un système d'écriture. Il entreprend d'exprimer l'inexprimable ; il s'efforce, au moyen du langage, de jeter de brusques éclairs dans la ténèbre, et s'il est souvent mystérieux, c'est que les sujets qu'il aborde sont la proie d'un grand, d'un terrible mystère.

Il pourrait prononcer, il prononce certainement ces paroles, qu'il met dans la bouche d'un de ses héros : « Puissé-je dire clairement des choses obscures ! » Et quand il croit insuffisants les faibles moyens de l'expression humaine, il s'en remet consciemment au lucide délire lyrique, il met tout espoir en la force révélatrice du chant et il dit :

> Que je ne sache point ce que je dis ! que je sois une note en travail ! que je sois anéanti dans mon mouvement ! (rien que la petite pression de la main pour gouverner) (2).

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 124.
(2) *Ibid.*, p. 19.

En fréquentant les cathédrales gothiques, j'ai noté à plusieurs reprises le fait suivant : pendant l'ascension des tours, alors que l'on trépigne dans les escaliers étroits ménagés à l'intérieur des piliers, il arrive souvent que l'obscurité s'épaississe; la rotation aidant, une sorte de noir vertige s'empare du visiteur indécis ; mais c'est alors qu'il convient de ne pas désespérer, car toujours une baie opportune s'entr'ouvre qui restitue la lumière et l'orientation.

Que cette image me vienne en aide ! Jamais en effet Claudel n'égare ceux qui l'ont pris pour guide et le suivent docilement. C'est au fort de l'inquiétude que le voile se déchire et que la clarté éblouissante, tout à coup, renseigne et rassure le lecteur attentif.

Il ne saurait être question de progrès pour un écrivain qui, dès ses débuts, a donné toute la mesure de sa puissance. Toutefois, je demeure persuadé que Claudel a entrepris et mène à bien la conquête de son génie ; suprême conquête, quand l'on considère la difficulté que l'homme peut trouver à dompter si orageux étalon. Claudel a recommencé certains de ses drames. La seconde version qu'il en a donnée s'est toujours trouvée supérieure

à la première, en même temps que plus claire ; le fait est surtout vrai pour *la Ville*. Claudel a divisé son *Théâtre* en deux séries ; or, la seconde série comprend des ouvrages dans lesquels la profondeur s'allie à une limpidité complète. Cela correspond à vingt ans d'efforts. Qu'un tel exemple de volonté, de patience et de confiance soit proposé à la méditation des écrivains *faciles*.

Dirais-je que, désireux de connaître Claudel, il ne faut pas lui résister, mais s'abandonner, après réflexion ? Il faut s'en remettre à lui, car, comme Simon Agnel à Cébès il nous dit dès l'abord : « Aime-moi ! Comprends-moi ! Jure que tu me seras loyal et remets-toi entièrement à moi. Cela est fort : ne décide pas légèrement (1). »

§

Comment pourrions-nous refuser un tel guide ? Quel poète a jamais pris de sa mission une notion plus exacte ? Quel poète sait, avec plus de dignité que Claudel, parler de poésie ?

Ecoutez ces paroles qui s'adressent à Cœuvre :

(1) *Théâtre*, I, p. 257.

S'il est vrai, comme jaillit l'eau de la terre,
Que la nature pareillement entre les lèvres du poète nous ait ouvert une source de paroles,
Explique-moi d'où vient ce souffle par ta bouche façonné en mots.
Car quand tu parles comme un arbre qui de toute sa feuille
S'émeut dans le silence de Midi, la paix en nous peu à peu succède à la pensée.
Par le moyen de ce chant sans musique et de cette parole sans voix, nous sommes accordés à la mélodie de ce monde.
Tu n'expliques rien, ô poète, mais toutes choses par toi nous deviennent explicables (1).

Certes, je ne connais pas de plus belle, de plus juste et de plus poétique définition du poète, de celui qui « dans sa bouche, sans parler, différencie les paroles à leur saveur ». Et Claudel nous devait sans doute, en conséquence, une définition du *poème*. Il nous l'a donnée dans *l'Ode aux muses* et je la cite :

Ainsi un poème n'est point comme un sac de mots, il n'est point seulement
Ces choses qu'il signifie, mais il est lui-même un signe, un acte imaginaire, créant
Le temps nécessaire à sa résolution,

(1) *Théâtre*, II, p. 204.

A l'imitation de l'action humaine étudiée dans ses ressorts et dans ses poids (1).

J'ai fait de larges emprunts aux *Odes*. Elles représentent la partie la plus importante de l'œuvre lyrique de Claudel. Le poète semble y avoir accumulé tout cela de lui-même dont il ne pouvait confier l'expression aux personnages du drame. — Ce qui fait que le mot lyrique est ici parfaitement à sa place. — Les *Odes* mériteraient une étude spéciale et il y aurait beaucoup à dire sur chacune en particulier : sur la cinquième, que j'appellerai l'ode aux quatre vertus, sur la quatrième, ample dialogue de la muse et du poète, sur le *Magnificat*, sur ce majestueux *Credo* que l'on appelle deuxième ode, et enfin sur *l'Ode aux muses*, — aux muses intérieures — la plus belle de toutes peut-être, et dans laquelle ce grand chrétien qu'est Paul Claudel avoue une si subtile et si pénétrante intelligence de l'esprit antique, du grand paganisme grec.

Mais je dois passer outre et dire avec quelle piété Claudel sait parler de ceux qu'il a reconnus pour des poètes, de ceux en qui fleurissent les rares vertus que Besme pressent chez Cœuvre. J'ai

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 20.

eu l'occasion déjà de signaler cette pathétique page que composa Claudel à la mort de Charles-Louis Philippe. Je veux faire état de ce poème intitulé *l'Irréductible,* publié dans *l'Hommage à Verlaine* (1), et qui mêle à la plus amère satire, des paroles si nobles que je me fais un devoir de citer encore :

Le matelot à la côte est reparti ; il a rejoint le bateau qui l'a débarqué,
Et qui l'attendait dans ce port noir, mais nous n'avons rien remarqué,
Rien que la détonation de la grande voile qui se gonfle et le bruit d'une puissante étrave dans l'écume,
Rien qu'une voix comme une voix de femme ou d'enfant qui appelait *Verlaine !* dans la brume.

Enfin je dois signaler l'article consacré par Claudel à Arthur Rimbaud (2). C'est de la critique supérieure ; une face encore inconnue de cette personnalité que Claudel nous révèle sans hâte, au fur et à mesure des propositions de la vie. L'homme qui a écrit *Connaissance de l'Est* parle du style, de l'écriture ; et c'est une surprise heureuse que d'entendre pareil écrivain s'exprimer ainsi :

Rimbaud, arrivé à la pleine maîtrise de son art, va

(1) Messein, 1910.
(2) *Nouvelle Revue Française,* 1er octobre 1912.

nous faire entendre cette prose merveilleuse, tout imprégnée jusqu'aux dernières fibres, comme le bois moelleux et sec d'un Stradivarius, par le son intelligible. Après Chateaubriand, après Maurice de Guérin, notre prose française, dont le travail en son histoire si pleine et si différente de celle de notre poésie n'a jamais connu d'interruption ni de lacune, a abouti à cela. Toutes les ressources de l'incidente, tout le concert des terminaisons, le plus riche et le plus subtil qu'aucune langue humaine puisse apprêter, sont enfin pleinement utilisés. Le principe de la « rime intérieure », de l'accord dominant, posé par Pascal, est développé avec une richesse de modulations et de résolutions incomparables.

§

Claudel parle de la prose en grand prosateur. J'ai dit que Claudel unifiait toute son œuvre en le seul terme de *poème*. Mais chacun sait le sens qu'il faut attacher à ce mot et j'ajoute donc que les poèmes réunis dans *Connaissance de l'Est*, aussi bien que dans *l'Art poétique*, sont écrits dans la prose la plus riche, la plus impérieuse, la plus compactement belle qu'il soit possible d'entendre.

Même parmi les ouvrages *bien écrits* il y a ceux que l'on *dévore* et il y a ceux qu'on *lit*. Un livre

tel que *Connaissance de l'Est* est à lire, et à lire lentement. Comme toutes les œuvres en quoi se manifeste et triomphe notre langue si parfaite, si mûre, si efficace, l'œuvre en prose de Claudel refuse un contact trop sommaire et décourage une considération hâtive. Aucune des pièces contenues dans *Connaissance de l'Est* n'excède dix ou douze pages, et je vois là une formelle indication. Jamais je ne cherche à m'emparer d'un plus important fragment de ce livre essentiel, redoutant avec raison de méconnaître ce que ma voix épelle, si je m'obstine à passer outre.

Il y a dans ce livre une si exacte, une si hermétique conglomération des mots en phrases et des phrases en poèmes que l'on ne songe pas un seul instant qu'il soit possible de rien distraire ou de rien ajouter.

Chose curieuse, Claudel qui, dans ses drames, donne si souvent l'impression de demeurer, avec des moyens qui sont doublement ceux du génie et du talent, au-dessous des sujets immenses qu'il s'est proposés, Claudel, dis-je, dans *Connaissance de l'Est*, me semble exprimer avec une précision implacable la totalité de sa pensée. Voilà un but que les grandes âmes poursuivent sans cesse

et peuvent redouter d'atteindre. Mais pour nous, spectateurs, la satisfaction est sans mélange et l'émotion à son comble.

Il remplit les bornes de son désir sans l'excéder. Il est à la mesure de soi-même. Il projette et il exécute. Il promet et il tient. Nous l'écoutons jusqu'au bout et il remplit ce vide qu'il avait préparé en nous-mêmes.

Il n'y a pas plus de mots que l'événement n'en réclame. Chaque mot est convoqué pour dire quelque chose, chaque mot veut dire une chose précise, et la dit. Pas d'évasion pour nous avant que ne soit achevée la phrase, puis la page, puis le poème. La courbe musicale des périodes ne nous induit pas à une autre rêverie que celle même où nous convie le sens du discours. Fusion complète du bruit articulé et de l'esprit ; parallélisme inexorable entre la musique vocale et la pensée qui la déchaîne, qui la prétexte.

Ajoutez que Claudel n'a pas fait de sélection entre les objets offerts à ce style. Des indications purement chronologiques semblent régir le livre, et la variété répandue dans ces pages s'explique en cela que l'inconnu, *tout l'inconnu*, « est la matière de notre connaissance ». Rien de ce monde

ne peut être tenu pour négligeable, rien ne saurait décevoir notre connaissance.

Après avoir lu *Connaissance de l'Est*, je ne parviens pas à faire un choix. On ne peut pas dire qu'aucune partie de cet ouvrage soit inférieure à quelque autre. Il y a, toutefois, certaines pages que, pour des raisons purement personnelles, je relis avec prédilection. Je citerai *le Banyan*, l'arbre dont Claudel donne avec magnificence, non la description, mais le *sens :*

D'un lent allongement le monstre qui hale se tend et travaille dans toutes les attitudes de l'effort, si dur que la rude écorce éclate et que les muscles lui sortent de la peau (1).

Notre langue connaît-elle de plus beau poème que ce *Cocotier* qui, placé en tête du livre, est comme l'indication du ton, de la couleur...

Je me souviendrai de toi, Ceylan! de tes feuillages et de tes fruits, et de tes gens aux yeux doux qui s'en vont nus par les chemins couleur de chair de mangue, et de ces longues fleurs roses que l'homme qui me traînait mit enfin sur mes genoux quand, les larmes aux yeux, accablé d'un mal, je roulais sous ton ciel pluvieux, mâchant une feuille de cinnamome (2).

(1) *Connaissance de l'Est*, page 67.
(2) *Ibid.*, p. 9.

Je ne pourrais satisfaire à mon légitime besoin de transcrire ici ce que j'aime sans enlever à cet essai toute mesure et toutes proportions. Je veux signaler encore la pièce intitulée *Jardins* : elle fait comprendre toute la différence qu'il y a entre ce qu'on est convenu d'appeler la couleur locale d'une part et, d'autre part, l'éternelle vérité. Je veux signaler cette image du *Porc*, si complète, si saisissante par le truculent mélange de réalisme et d'esprit : « Que s'il a trouvé le trou qu'il faut, il s'y vautre avec énormité... c'est une jouissance profonde, solitaire, consciente, intégrale (1). »

Le poème intitulé *la Dérivation* représente peut-être le moment le plus majestueux du livre entier.

Que ne puis-je citer son début si large et d'un mouvement oratoire si fluvial ! Au moins la dernière phrase, au moins cette conclusion harmonieuse :

Mais taisons-nous : cela que je sais est à moi, et alors que cette eau deviendra noire, je posséderai la nuit tout entière avec le nombre intégral des étoiles visibles et invisibles (2).

Je marque encore d'un signe familier d'autres

(1) *Connaissance de l'Est*, p. 95.
(2) *Ibid.*, p. 100.

poèmes : *Tristesse de l'Eau, la Navigation nocturne, la Pluie, le Point, Halte sur le Canal*, d'où cette phrase entre vingt :

Nous nous engageons au couloir infini de la rue Chinoise, tranchée obscure et mouillée dans une odeur d'intestin au milieu d'un peuple mélangé avec sa demeure comme l'abeille avec sa cire et son miel (1).

Je signale en dernier *le Promeneur*. Ce poème semble détaché de *l'Art poétique* : il en est plutôt comme une illustration extérieure. J'en retire ce fragment, dont le sens et l'importance ne font pas doute :

Aux heures vulgaires nous nous servons des choses pour un usage, oubliant ceci de pur, qu'elles soient ; mais quand, après un long travail, au travers des branches et des ronces, à Midi, pénétrant historiquement au sein de la clairière, je pose ma main sur la croupe brûlante du lourd rocher, l'entrée d'Alexandre à Jérusalem est comparable à l'énormité de ma constatation (2).

Ces phrases arrachées à un ensemble, je les livre à l'intelligence avide des hommes ambitieux de connaître les vertus de cette âme qu'ils portent en eux. Mais je ne convie point à cette lecture brisée la curiosité analytique des professeurs qui, pour

(1) *Connaissance de l'Est*, p. 143.
(2) *Ibid.*, p. 164.

admettre un style, attendent que dix générations de grammairiens en aient digéré l'audace.

Le style de Claudel ! Il marque d'une empreinte profonde et nette tous ses écrits. Il y a un certain style qui n'est que de Claudel. Je lis ici : « On a mal conjuré l'ancien désert (1). » Je lis ailleurs : « Timonier instruit de la mer confuse par la barre (2). »

Voilà de brefs exemples, après tant d'autres. Or la seconde de ces phrases fut, si je ne me trompe, écrite par un tout jeune homme. Qu'on y prenne garde !

A ceux qui veulent faire choix, dans l'œuvre de Claudel, de morceaux significatifs, j'enseignerai encore le récit du Messager, au premier acte de *Tête d'Or* (3), et cet hymne au sommeil et à la nuit que chantent les voix alternées de Cœuvre et de Lala (4). Oublierais-je l'adieu d'Anne Vercors à sa famille, et dont voici les derniers versets annonçant le retour :

> Peut-être que ce sera le matin, peut-être à midi quand on mange.

(1) *Théâtre*, III, p. 135.
(2) *Ibid.*, I, p. 73.
(3) *Ibid.*, I, pp. 299 à 305.
(4) *Ibid.*, II, p. 219.

Et peut-être que la nuit, vous réveillant, vous entendrez
mon pas sur la route.
Adieu (1) !

Le style de Claudel apparaît jusque dans les traductions que cet écrivain a pris soin de faire. Cela n'est point un blâme, mais non plus un éloge. Il faut, pour traduire les œuvres d'autrui, une humilité dont les grands poètes ne sont pas souvent capables. Ils mêlent toujours plus ou moins de leur âme à celle de l'homme qu'ils ont entrepris de faire connaître. Qui songerait à le leur reprocher ?

Claudel a traduit, de G. K.Chesterton, *les Paradoxes du Christianisme* ; d'Edgar Poe, *Léonainie* et, de Coventry Patmore, des *Poèmes*. Mais la traduction la plus importante que Claudel ait faite c'est celle de l'*Agamemnon* d'Eschyle (2). Il faut beaucoup de délicatesse pour considérer ce dernier ouvrage. Eschyle est, de tous les dramaturges (avec Shakespeare et plus que lui), celui qui semble avoir fait sur la jeunesse de Claudel la plus profonde et la plus durable impression. Claudel, qui devait beaucoup à Eschyle, a entrepris de traduire

(1) *L'Annonce faite à Marie*, p. 71.
(2) *Théâtre*, IV.

l'*Agamemnon*, et il a rendu quelque chose à Eschyle de ce qu'il lui devait en marquant, à son tour, la traduction de son empreinte personnelle. La question reste pendante... Insuffisant helléniste pour recourir au texte nu, j'ai pensé donner solution à mon doute en considérant les autres traductions d'Eschyle. Or, je prise, entre toutes, celles qu'a données M. A.-Ferdinand Herold.

Leur lecture montre quel maître Eschyle fut pour Paul Claudel ! Encore faut-il réserver cela que M. Herold, traducteur admirable, a peut-être réalisé ce prodige de concilier la fidélité, ses propres procédés d'écriture et son estime pour la langue tragique telle que la conçoit Claudel. Point de critique fort subtil, mais qu'à la vérité je me déclare impuissant à résoudre.

III

DRAMATURGE

Si l'on demandait à Claudel ce que c'est que le Théâtre, je pense qu'il reprendrait les paroles mêmes qu'il a mises dans la bouche de Lechy Elbernon :

> Il y a la scène et la salle.
> Tout étant clos, les gens viennent là le soir et ils sont assis par rangées les uns derrière les autres, regardant,
> ... Ils regardent le rideau de la scène.
> Et ce qu'il y a derrière quand il est levé.
> Et il arrive quelque chose sur la scène comme si c'était vrai.
> ... Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée.
> Et ils garnissent les murs comme des mouches jusqu'au plafond.
> Et je vois ces centaines de visages blancs.
> L'homme s'ennuie et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance.

Et ne sachant de rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre.
Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux.
Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller.
Et je les regarde aussi et je sais qu'il y a là le caissier qui sait que demain
On vérifiera les livres, et la mère adultère dont l'enfant vient de tomber malade,
Et celui qui vient de voler pour la première fois et celui qui n'a rien fait de tout le jour.
Et ils regardent et écoutent comme s'ils dormaient (1).

Vraiment, n'est-il pas un dramaturge, et un grand dramaturge, celui qui, définissant ainsi le théâtre, atteste une telle connaissance des hommes ?

Les drames constituent la majeure partie de l'œuvre de Claudel. Ce n'est point à l'aventure que ce poète a choisi par-dessus tous autres le mode dramatique pour s'exprimer : aussi convient-il d'étudier de près Claudel, en tant que dramaturge.

§

Il est d'usage, lorsqu'on juge un drame, de prendre pour critérium le sentiment éprouvé par le spectateur collectif, idéal, qui remplit la salle du

(1) *Théâtre*, III, pp 195-196.

théâtre. Je veux dire qu'on attend, d'un drame, un ensemble d'émotions enchaînées les unes aux autres et susceptibles d'être ressenties dans l'ordre, en deux, trois ou quatre heures de temps. A cette série d'émotions essentielles, nécessaires, sont liées d'autres émotions accessoires que le drame donne ou au lecteur, ou à l'auditeur averti par une ou plusieurs représentations successives. Mais, en principe, le vrai drame doit supporter une épreuve « à vue ». Il doit donner son sens et sa signification générale, en l'espace d'une soirée, et l'art dramatique est pour cela même un art pénible, héroïque, ingrat et hasardeux.

Pour satisfaire à de telles conditions, le théâtre, comme je l'ai dit dans la première partie de cet essai, a proportionné ses réalisations aux facultés mêmes de l'auditoire. J'entends le bon, le meilleur théâtre, et non point ces spectacles qui prodiguent à un public fatigué les satisfactions de la plus basse et la plus brutale sensualité. — Il est bien évident qu'une tragédie parfaite, une tragédie de Racine, *Britannicus*, par exemple, est faite à la mesure d'un esprit élevé et d'un goût délicat. Mais, voyez le souci avec lequel le poète surveille son auditoire : comme il varie le dialogue avec le besoin

naturel de diversité qu'éprouve notre âme et avec la connaissance exacte des lois de la controverse courante. Chaque scène, par ses dimensions, met d'accord les nécessités de l'action et la puissance d'attention du spectateur : tout est dit, dans une scène, au moment précis où celui qui écoute souhaite un mouvement des personnages et commence à redouter de la fatigue. Si le poète excède ces limites courantes, il le fait prudemment, et avec tant de force ou d'habileté que le spectateur ne peut pas songer à lui en faire reproche.

En nous asseyant dans le fauteuil du spectateur, nous abandonnons, malgré nous, toutes nos vertus de lecteurs ; nous adoptons immédiatement un mode de curiosité et de patience qui ne souffre pas d'être déçu ou brutalisé. Quelles que soient nos résolutions, nous devenons exigeants, rétifs, sans force contre les sollicitations de la collectivité. Nous sommes prêts à trahir, à céder, à faire tout, sauf ce que nous nous étions promis.

Nous soutenons, dans la vie, des discussions qui peuvent durer plusieurs heures, mais la stylisation scénique ramène tout cela à des proportions qui ne doivent jamais, pratiquement, méconnaître l'*urgence* du théâtre.

Si l'on examine tous les grands tragiques, tous les grands dramaturges, on voit qu'ils n'ont pas échappé à ces nécessités. Shakespeare, avec son apparent mépris de certaines règles, a scrupuleusement respecté, dans ses œuvres, les tyranniques lois qui sont le fondement même de l'art dramatique. L'antique Eschyle subissait déjà cette législation obscure aussi vieille que le monde et le spectacle. Eschyle nous semble parfois parler plus haut et plus longtemps que d'autres, mais n'oublions pas qu'il portait un masque et des cothurnes...

Tout cela m'amènera-t-il à dire que l'œuvre dramatique de Claudel n'est pas du théâtre au sens strict du mot ? — Certes, c'est autre chose que ce qu'on nomme couramment *du théâtre*.

J'imagine les drames de Claudel représentés avec un appareil scénique différent de celui que nous connaissons, avec des acteurs possédant des moyens vocaux exceptionnels et possédant une âme, devant un auditoire purifié, restreint, prévenu, jalousement choisi. Le théâtre de Claudel prendrait alors sa signification totale, définitive.

Je ne dirai pas de Claudel qu'il a écrit des *poèmes dramatiques* : ses ouvrages ne sont pas de ceux qui n'empruntent au drame que la commode forme

du dialogue. Ils ont *toutes les vertus du drame*, mais à un degré incompatible avec l'état actuel de l'auditoire humain. Cela est vrai, même pour les derniers drames de Claudel, comme *l'Otage*, même pour ceux dans lesquels il observe une mesure plus commune, sans toutefois reconnaître encore les prérogatives d'un public, dût ce public être composé justement avec ce qu'on nomme l'élite intellectuelle.

Il n'en demeure pas moins que les drames de Claudel représentent une forme supérieure, anormale, du théâtre. Et c'est bien du point de vue dramatique qu'il faut les considérer.

§

Le théâtre de Claudel est lyrique, par essence, et l'est constamment. Mais l'évolution du théâtre de Claudel constitue à cet égard un précieux enseignement.

Dans toutes les pièces qui appartiennent à la première série du théâtre de Claudel on découvre comme un *parti pris de lyrisme*. Ce mot ne comporte, bien évidemment, aucun sens péjoratif. Je crois, et je ne suis pas seul à croire, qu'il ne peut y avoir de grand théâtre sans lyrisme. On

conçoit donc que l'une des façons d'adapter le lyrisme sur la scène soit de l'admettre *a priori* : la convention du langage lyrique étant une convention de plus dans un art qui vit de conventions.

Or, à lire les derniers ouvrages dramatiques de Claudel, on constate que son lyrisme a changé sinon de nature, du moins de position. Ce n'est plus le lyrisme préconçu de *Tête d'Or*, ou du *Repos du septième jour* : c'est un lyrisme déterminé, conditionné par les nécessités dramatiques mêmes. Il ne préexiste pas au drame, il ne commence pas avec lui ; il se déchaîne seulement lorsque les caractères, amenés au contact les uns des autres et entrés en conflit, ne peuvent plus s'exprimer qu'à condition d'employer la langue lyrique, les mots et les moyens lyriques.

Je suis porté à croire que cette seconde forme de lyrisme (le lyrisme résultant) est bien la plus logique, la plus efficace. Il faut acclimater le lyrisme sur la scène, et, lorsqu'il apparaît, il faut qu'il satisfasse un secret et impérieux besoin chez le spectateur.

Or un des plus grands problèmes soulevés avec cette question du lyrisme dramatique est celui de la diversité des caractères.

Le mot lyrique, appliqué à la poésie, a longtemps voulu signifier l'expression d'émotions, de sentiments personnels. L'introduction des moyens lyriques dans le drame pourrait nuire à la caractérisation de personnages auxquels le poète doit être tenté de prêter ses images, son vocabulaire familier et son instinctive méthode de notation. Or, je constate que Claudel a résolu dans la plupart des cas cette difficulté capitale. Certes, il demeure Claudel, il n'obtient ni ne cherche, sans doute, cette *dépersonnalisation* complète réalisée à un haut degré par un romancier comme Balzac, par exemple, et réalisé par un auteur dramatique comme Molière; mais Claudel donne parfois dans le même temps à son lyrisme deux ou trois faces si dissemblables, si adverses, que l'on sent aussitôt que le problème a reçu un solution magnifique.

Les héros de Claudel sont tous différents les uns des autres et sont cependant bien tous les créations filiales d'un même homme. Il y a là une mesure à laquelle le Claudel des derniers drames s'est parfaitement tenu. Si nous considérons *l'Otage*, par exemple, nous ne pouvons nous empêcher de reconnaître la même source lyrique à l'origine des divers caractères : Sygne, Georges de Coûfon-

taine, Badilon, Toussaint Turelure. Toutes ces figures se font violemment opposition ; mais la ruse et la truculence d'un Toussaint Turelure sont empreintes d'une grandeur inévitable, dirai-je, que n'altèrent pas les trivialités stylisées du langage.

Voici comment s'exprime Georges de Coûfontaine, l'homme de l'ancien régime :

> Comme la terre nous donne son nom, je lui donne mon humanité.
> En elle nous ne sommes pas dépourvus de racines, en moi par la grâce de Dieu elle n'est pas dépourvue de son fruit, qui suis le Seigneur.
> C'est pourquoi précédé du *de*, je suis l'homme qui porte son nom par excellence...
> Ainsi la nation n'avait pas à se fabriquer elle-même ses chefs et ses lois, défendue contre les rêves.
> Mais la nature dans toute la France les lui donnait avec ses autres productions, bons ou mauvais, depuis le roi jusqu'au juge,
> Au tournant de chaque vallée, au flanc de chaque coteau, chacun en sa saison refleurissant de son pied ou de sa souche,
> Comme les fleurs et les fruits en leur variété (1).

Et voici comment s'exprime Toussaint Turelure, l'homme du régime nouveau :

> Seigneur ! que nous étions jeunes alors, le monde n'était pas assez grand pour nous !

(1) *L'Otage*, p. 25.

On allait flanquer toute la vieillerie par terre, on allait
faire quelque chose de bien plus beau !
On allait tout ouvrir, on allait coucher tous ensemble,
on allait se promener sans contrainte et sans culotte au
milieu de l'univers régénéré, on allait se mettre en
marche au travers de la terre délivrée des dieux et
des tyrans !
C'est la faute aussi de toutes ces vieilles choses qui n'é-
taient pas solides, c'était trop tentant de les secouer
un petit peu pour voir ce qui arriverait !
Est-ce notre faute si tout nous est tombé sur le dos ?
Ma foi, je ne regrette rien.
C'est comme ce gros Louis Seize ! la tête ne lui tenait
guère (1).

Que ces deux exemples fassent comprendre les modifications objectives que peut admettre le lyrisme, selon qu'il emplit l'une ou l'autre personne.

Je trouve, dans le *Magnificat*, une phrase qui exprime admirablement ce que peuvent être cette unité et cette diversité des créations du même poète : « De cet esprit que vous avez mis en moi, dit Claudel, voici que j'ai fait beaucoup de paroles et d'histoires inventées, et personnes ensemble dans mon cœur avec leurs voix différentes (2). »

Ce qu'il faut reconnaître, c'est que Claudel ne

(1) *L'Otage*, p. 100.
(2) *Cinq grandes Odes*, p. 66.

confie pas le lyrisme à tous ses personnages. Certains en sont totalement dépourvus. Il y a quelques individus, comme le Tribun du peuple, dans *Tête d'Or*, à qui Claudel prête brusquement un langage nu, certes savoureux de vérité et de naturel, mais résolument différent de la langue parlée par les personnages de prédilection, qu'ils soient bons ou mauvais. De telles différences tranchées sont fréquentes dans *Tête d'Or*, très fréquentes dans la première version de *la Ville*, relativement rares dans *l'Otage* et dans *l'Annonce faite à Marie*, où la fusion des styles est fort harmonieuse. Je mets de côté *Partage de Midi*, qui réprésente à mon sens une œuvre de transition, mais parfaite, et où Claudel saute d'un extrême dans l'autre avec une si magnifique audace qu'on est aussi vite conquis qu'ébranlé.

Avant de quitter ce chapitre du lyrisme dramatique, remarquons encore, dans les premiers ouvrages de Claudel, l'abondance de beautés d'un ordre proprement lyrique et, dans les ouvrages de la maturité, l'abondance de beautés d'ordre dramatique. Dans *Tête d'Or*, dans *le Repos du septième jour*, dans *la Ville*, on a souvent l'impression d'une lutte à distance entre les personnages. Le conflit

les met aux prises, mais le lyrisme les isole souvent. Ils parlent pour eux, peu soucieux de la réplique ; ils s'expriment longuement et plus encore par des paroles que par des actes. Dans certaines scènes, ils semblent exilés les uns des autres, bien qu'en proie au même drame et déchaînés dans le même cirque.

Mais, avec *l'Echange* et toutes les autres pièces, on voit s'épanouir les vertus plus strictement dramatiques du poète. Le dialogue se resserre ; les personnages se contemplent et s'attaquent de front. Le lyrisme, d'un souffle aussi puissant qu'à l'origine, fait plus étroitement corps avec l'action ; il la sert mieux, il l'aggrave plus régulièrement et lui emprunte plus volontiers ses mobiles. Voyez plutôt le prologue de *l'Annonce faite à Marie* et le premier acte de ce même drame, le second acte de *l'Otage*, les deux premiers actes de *l'Echange* et toutes les scènes essentielles de *Partage de Midi*.

En discutant du lyrisme dramatique de Claudel j'ai dû déjà parler des caractères. Il faut y revenir.

De tous les genres littéraires, le théâtre est celui

qui vise le plus à l'imitation de la nature, et le but du théâtre est bien la création d'hommes et de femmes, la création de caractères qui se manifestent à l'occasion d'un conflit.

Claudel a la gloire d'avoir créé des types, de grands types. Louis Laine , Marthe, de *l'Echange*, Violaine et Mara, Ysé, Almaric et Mesa, Sygne, Turelure, Coûfontaine et Badilon, autant de figures inoubliables. Nous ne connaissions rien de semblable avant Claudel et, maintenant, voilà des noms qui, pour nous, signifient des êtres vivants auxquels nous pensons comme à des personnes que nous aurions connues.

On a parlé du symbolisme de Claudel. Je sais bien qu'à tout type créé doit correspondre une série de significations secondaires. Toute grande figure du théâtre représente un certain nombre d'idées et, en cela, elle est symbolique. Mais elle m'intéresse surtout parce qu'elle représente un être humain.

Claudel écrit, dans *l'Art poétique* : « Il n'est science que du général, il n'est création que du particulier (1). » Je m'empare de cette phrase avec joie ! Pour qu'un visage créé par un peintre, par

(1) *Art poétique*, 1re édit., p. 47.

un sculpteur ou par un poète atteigne à cette grande généralité qui est la suprême vertu de l'art et la garantie de l'œuvre dans le temps, il faut qu'il soit inspiré par tout ce que la vie invente de particulier, de précaire et d'individuel.

Pour moi, je n'ai cure de savoir si Lechy Elbernon représente l'esprit de destruction, et Lala la folie, et Marthe l'ordre et la paix affectueuse. Je vois trois femmes, je les écoute et les sens d'autant mieux réelles qu'elles parlent plus pour elles-mêmes et moins pour un type.

Je suis reconnaissant à Claudel d'avoir créé, à côté de ses grands héros, une foule de personnages qu'il a placés, avec précision et sans hasard, dans des régions dont l'accès périlleux est, d'ordinaire, sans bénéfice.

Repousser un traître dans les bas-fonds du vice, élever, au petit bonheur, et aussi haut que possible, un noble cœur vers l'empyrée, voilà qui demande plus de vigueur dramatique que de justesse et de certitude. Il en va autrement quand l'écrivain, ayant entrepris de dépeindre un homme moyen, fait, dans ce dessein, l'effort nécessaire, exact, suffisant.

Ibsen, en écrivant *le Canard sauvage*, a exé-

cuté le portrait en pied d'un certain photographe dont la création m'apparaît comme aussi importante que celle de Polyeucte.

En considérant toutes les figures nobles ou viles que Claudel a groupées autour de Violaine, dans *l'Annonce faite à Marie*, je ne peux m'empêcher de reconnaître en la curieuse silhouette d'Elisabeth Vercors une des plus audacieuses réalisations du dramaturge.

Le théâtre choisit le plus souvent, entre les traits distinctifs d'un caractère, ceux qui sont les plus saillants, les plus immédiatement perceptibles. Tandis que le roman peut s'arrêter aux plus ténus linéaments, le théâtre recherche volontiers les reliefs décisifs : les dramaturges peignent par masses et par volumes.

J'aime en Claudel ce souci de détails subtils que l'on n'entend pas toujours, mais dont la présence assure au tableau entier une profonde et minutieuse vérité.

On a reproché devant moi au personnage de Thomas Pollock Nageoire, de *l'Echange*, ses violentes couleurs et son serti brutal. Mais a-t-on bien remarqué la délicatesse du pinceau qui s'est

appliqué à fixer, sur la même toile, l'image de Marthe et celle de Louis Laine?

Ce dernier, au cours d'une querelle, dit à sa femme : « Tu te fais ton pain toi-même : car tu ne peux pas manger le même que les autres. » Et Marthe répond, avec son calme têtu d'exilée : « Je ne puis pas manger le pain qu'on fait ici, il n'est pas cuit (1). » C'est une réponse qui semble sans importance et qui, à mon sens, fait plus pour le caractère et pour le drame que bien d'autres déclarations.

Il est loin de mon esprit ce goût qu'ont les critiques de prodiguer leur admiration aux créations de second plan pour désapprouver avec plus d'éclat les figures centrales d'un drame. J'admire en Claudel le peintre de Violaine, de Sygne, de Simon Agnel et de tant d'autres, mais j'ai de l'affection pour ces comparses, voués à une destinée dramatique sans grandeur, et que le poète aime pour eux-mêmes, plus que pour leur utilité scénique. La majesté de Tête d'Or ne me fait pas oublier Cébès, et la falotte silhouette d'Elisabeth Vercors n'est pas, à mes yeux, sacrifiée dans un

(1) *Théâtre*, III, *l'Echange*, p. 212.

drame où passent les plus lumineux et les plus sombres masques.

— Dirai-je que je ne pense jamais sans curiosité à la pièce que pourrait écrire un dramaturge assez dépourvu de parti pris de construction pour, à la longue, découvrir un héros dans un personnage de dixième plan et lui laisser finalement l'avant-scène ?

Mais la question est de savoir s'il y a des personnages accessoires dans les drames de Claudel. M. Henri Ghéon semble en douter, et il écrit à propos de *l'Echange* : « Quatre personnages, pas plus, quatre protagonistes en présence. Et c'est un fait digne de remarque, le plus frappant sitôt qu'on aborde *l'Echange* et d'ailleurs tous les drames de Paul Claudel, que rien jamais ne s'interpose entre les principaux personnages, ni une figure secondaire, ni un confident, ni une utilité ; rien de ce qui facilita la tâche de nos grands classiques; rien de ce qui supplée, chez nos auteurs en vogue, à la création poussée des caractères : cette foule de comparses croqués lestement, vivement mêlés et qui ne servent qu'à combler les vides (1). »

(1) Henri Ghéon, *Nos directions*.

M. Henri Ghéon, dans une note, fait une exception pour *Tête d'Or*, et il a raison. Il faudrait faire encore exception pour *la Ville* et pour *l'Annonce faite à Marie*, pièces dans lesquelles Claudel a dessiné des personnages de second plan. A cela près, il faut reconnaître avec quelle sévérité Claudel isole sur la scène les acteurs essentiels du drame. Le fait, frappant pour *l'Echange*, ne l'est pas moins pour *le Partage de Midi*.

On doit louer Claudel d'avoir su mener à bien des œuvres dramatiques considérables avec un nombre aussi restreint de protagonistes ; on doit admirer ce dédain des *utilités*, dont parle Henri Ghéon. Néanmoins, je ne me plains pas quand Claudel ouvre plus grande la porte et laisse rentrer d'autres bonshommes que ceux qui lui sont apparemment indispensables.

S'il veut demeurer fidèle à la vie, dont il est la stylisation, mais non la réduction, le théâtre doit ne pas ignorer certaines figures dont la vérité même *est au second plan*.

Pour en avoir introduit d'innombrables dans ses drames, Shakespeare ne s'est pas cru dispensé de pousser ses caractères. La perspective exige ces contrastes. Je suis persuadé que ce n'est pas

dans le but de faciliter sa tâche qu'Ibsen a placé, dans la demi-teinte de ses grands tableaux, une foule de personnages dont la destinée dramatique même est de demeurer à l'état de croquis, à l'imitation de tous ces gens qui ne sont, dans la vie, que des croquis, mais qui cependant vivent et dont on ne saurait se désintéresser.

Il n'y a rien là d'absolu, Claudel le croit, qui ne s'est importuné d'aucune règle.

§

En lisant un drame de Claudel, il ne faut pas se hâter de construire un *scénario* : on s'exposerait à trop de déconvenues. Claudel n'est pas de ces dramaturges qui conduisent avec ménagement le spectateur où celui-ci souhaitait précisément d'aller.

Il y a un certain métier dramatique qui consiste à fournir les données d'un conflit d'une façon sommaire et assez franche, puis à résoudre le problème comme l'aurait résolu le bon sens qui s'assied dans les fauteuils d'orchestre. Quelle n'est pas l'habileté de cet écrivain qui donne sans cesse raison à la psychologie déterministe de son public ! Il ne

suffit pas d'émouvoir; il faut, avant tout, faire dire: « Ça y est! je l'avais bien prévu ! »

Claudel compose seul. Rien ne motive ses décisions créatrices que la vie même de ses héros et leurs passions. Le vieux Corneille estimait, avec une candeur rusée, de quel prix est « l'amitié du spectateur ». Mais Claudel semble ignorer l'existence du spectateur. Rien ne permet d'ailleurs de prévoir l'attitude que celui-ci pourrait prendre par représailles.

Pour moi, j'admire en Claudel ce besoin d'aller où bon lui semble. Il juge en dernier ressort ; il sait mieux que nous ce que ses personnages *peuvent* faire. Et nous devons toujours reconnaître à ses combinaisons dramatiques des mobiles puissants que la méditation justifie.

§

Il n'a qu'un style, le sien, mais il semble écrire dans les plus divers, ce qui est proprement dramatique. Les propos du soldat déserteur, à la fin de *Tête d'Or*, sont du réalisme le plus violent, mais l'air est encore ébranlé de cette voix que l'esprit parle, à son tour...

Partage de Midi offre le plus hardi mélange des langages. Entendez Mesa, ce même homme qui chantera bientôt son divin cantique dans la solitude de l'agonie, entendez-le deviser avec Ysé :

— Vous voudriez me faire parler ! dites, cela vous amuserait de me voir faire le veau !
Vous le savez très bien que ces pauvres diables d'hommes, ces gros garçons,
Cela n'aime rien tant que parler, mentir, montrer son noble cœur.
Combien j'ai souffert, combien je suis beau.
Je n'ai rien à vous dire. Vous, vous êtes heureuse, cela suffit (1).

C'est dans cette même conversation que la femme, considérant soudain l'homme, lui jette cet avertissement mystérieux dont le sens me semble si tragique :

— Mesa, je suis Ysé, c'est moi (2).

Je ne peux m'arrêter sur l'audace avec laquelle Claudel mêle, dans un tel ouvrage, le lyrisme et l'esprit, l'invraisemblable et le vrai, le pittoresque et le sublime. J'ai déjà, maintes fois, cité les versets les plus pathétiques de cette pièce ; je ne crois pas moins utile d'en reproduire d'autres

(1) *Partage de Midi*, p. 37.
(2) *Ibid.*, p. 40

passages. Voici Amalric, qui cause avec Mesa et Ysé, cependant que le drame se noue sourdement entre eux tous :

AMALRIC. — Tout cela est trop fin pour moi. Diable ! s'il fallait qu'un homme tout le temps
Se tracassât précieusement de sa femme, pour savoir si vraiment il a bien mesuré
L'affection que mérite Germaine ou Pétronille, vérifiant l'état de son cœur, quel coton !
Tout le sentiment, c'est le petit ménage des femmes, comme ces boîtes où elles rangent un tas de fils, et de rubans, et toute espèce de boutons et des baleines de corsets.
Et ce qui est dégoûtant, c'est qu'elles sont tout le temps malades.
Enfin elle est là, n'est-ce pas ? Elle manquerait si elle n'y était pas.
C'est gentil à avoir de temps en temps.
Que dites-vous, Mesa ? Soyez franc, mon garçon. Ai-je raison ou pas ?
YSÉ. — Amalric... Comment donc, dit-il, notre ami le voyageur en cuirs ?
« Vous êtes un lapin. » Amalric, vous êtes un lapin (1).

Il m'est agréable de copier quelques citations un peu longues, choisies à dessein dans de tels passages du drame. Elles aideront peut-être à faire connaître Claudel à certains critiques obstinés qui ne veulent voir en ce grand poète qu'un personnage solennel, plus préoccupé par la littérature que par la vie.

(1) *Partage de Midi* p. 57.

En fait, Claudel donne souvent, dans ses pièces, l'impression trouble de la vie qui ne conclut rien, n'éclaircit rien et ne moralise guère.

Il paraît que, pendant les batailles, la majeure partie des hommes, occupés à d'obscures besognes, méconnaissent le sens général de l'action à laquelle ils concourent, aussi bien que leur utilité propre et leur position sur la carte. Il en est ainsi de cette vie confuse où la majorité des hommes poursuivent des destins dont ils ignorent tout et font des gestes dont les raisons et la fin leur échappent.

Claudel se plaît parfois à donner, sur la scène, l'impression de ce tumulte et de cette inconscience. J'en prends pour exemple le second acte de *la Ville* (première version). Les faits et les paroles se succèdent dans une apparente incoordination ; l'atmosphère dramatique est bien celle, véhémente et fumeuse, qu'un homme respirerait, étant descendu dans la rue un jour de révolution. Tout s'y retrouve : les erreurs de perspective et d'orientation, la succession irrégulière des figures et des propos, l'emmêlement des volontés et des désirs. Mais le dramaturge est demeuré sur la montagne et ne cesse pas de comprendre le mouvement des

masses. Il sait, d'un mot, nous restituer l'intelligence de l'ensemble et nous donner le sens du spectacle.

J'ai dit que Claudel ne s'était importuné d'aucune règle. C'est ainsi que, dans son dernier drame, il a fait intervenir le merveilleux chrétien : *l'Annonce faite à Marie* a reçu, de ce chef, le titre de *Mystère*. Je n'ai pas loisir de poursuivre une discussion sur le rôle que peut jouer le miracle au théâtre, en ce temps de dramaturgie psychologique; mais j'avoue, après avoir lu et relu le troisième acte de *l'Annonce faite à Marie*, qu'il est difficile de faire du merveilleux un usage plus modéré, plus opportun et plus pathétique.

§

En général, Claudel ne situe pas ses drames dans le temps ni dans l'espace ; voilà qui est du plus haut intérêt.

La façon la plus courante d'innover sur la scène, c'est de réagir. Or, rien n'a plus gravement contribué à retirer toute portée au théâtre contemporain que la localisation des événements dramatiques dans un endroit et dans une époque. C'est qu'il y a souvent bénéfice à emprunter aux condi-

tions ethniques ou géographiques des éléments d'intérêt... La curiosité du public se satisfait volontiers de particularités qui n'ont rien à voir avec l'action, mais qui lui constituent un cadre séduisant.

La *couleur locale* et les *milieux curieux*, on sait ce que cela vaut pour le spectateur fatigué qui juge du conflit par le décor et du caractère par l'habit.

La question du temps n'est pas moins intéressante. Il ne suffit pas de voir ce péril où le goût de l'actualité peut entraîner le drame ; on peut également manquer du sens des choses éternelles dans une pièce moderne et dans une pièce historique. C'est pourquoi ces deux genres sont parallèlement entrés en décadence dès que les dramaturges ont basé leurs ouvrages sur ce qui était ou ce qui est encore passager.

Mais ce sont là des querelles oiseuses quand on trouve en l'adversaire, ce qui est généralement le cas, un homme voué non pas à l'erreur, mais au calcul d'effets congrûment combinés.

Claudel, pour ses premiers drames, n'a pas donné d'indications effectives en ce qui concerne le lieu de l'action et son époque. Pour *Tête d'Or*,

c'est chose rigoureuse, comme pour *la Jeune fille Violaine*. La première version de *la Ville* comporte une précision qui n'existe plus dans la seconde version. *Le Repos du septième jour* n'est qu'en apparence situé dans l'espace.

Mais il y aurait aussi quelque excès à exclure d'un texte tout ce qui semble propre à évoquer une date ou un endroit. Claudel, sûr d'élever ses conflits à la plus haute généralité, ne s'est pas arrêté à des détails. A lire *Tête d'Or*, on ne sait dès l'abord si les personnages portent la toge ou le pourpoint, et, tout à coup, un propos jeté au hasard nous transporte au cœur des temps modernes, un autre nous ramène en France ; mais à aucun moment on ne cesse d'être en pleine humanité.

L'Echange semble un drame strictement moderne : cet américanisme, ces héros, ce langage... ce ne sont pourtant qu'apparences. Dès les premières scènes, on sent que le conflit est indépendant de certaines inventions et de certains dispositifs scéniques : il se noue et se résout dans l'absolu.

L'Otage, il est vrai, a bien des allures du drame historique. Mais à celui qui voulait mettre aux

prises ce qui change et ce qui demeure, la grande révolution n'offrait-elle pas l'exemple le plus impérieux, le plus prochain, le plus illustre? La particularité historique est parfois si complètement significative de la généralité humaine que ce serait inutilement plagier la vérité que rendre l'histoire anonyme.

Pour *l'Annonce faite à Marie*, Claudel a encore une fois varié la solution du problème. Dans les quelques lignes qui précèdent le *Prologue*, il écrit : « Tout le drame se passe à la fin d'un moyen âge de convention, tel que les poètes du moyen âge pouvaient se figurer l'antiquité. » Claudel ne pouvait pas mieux situer une pièce qu'il appelle très justement un Mystère ; il montre en outre à quel point le drame lui semble dégagé des servitudes chronologiques.

Un détail encore curieux, à ce point de vue, c'est la nature des noms que Claudel donne à ses personnages. Ils sont tantôt empruntés au plus vulgaire calendrier, tantôt inventés de toutes pièces. Je ne crois pas inutile de citer les noms inventés par Claudel : ils sont parfois de la plus étonnante fantaisie, comme Thomas Pollock Nageoire, tantôt d'une incomparable beauté, ce sont bien des noms

de héros. J'aime à prononcer le nom de Cœuvre, celui de Violaine, celui d'Ysé. A les prononcer je reconnais le caractère de qui les porte. Et c'est ainsi que je comprends pourquoi Louis Laine ne s'appelle pas Besme et pourquoi Amalric ne s'appelle par Mesa.

§

A l'heure où j'écris cette étude, je sais qu'on répète, à Paris, *l'Annonce faite à Marie*. J'attends cette représentation avec la plus grande impatience.

Je comprends les motifs pour lesquels Claudel a préféré voir monter cette pièce plutôt que toutes autres. J'avoue cependant que *l'Otage* ou *l'Echange* me semblaient agiter des problèmes plus sensibles pour le public de nos contemporains.

J'ai assisté, voici quelques mois, à une lecture que M. Jacques Copeau a faite de *l'Echange*. Une coupure insignifiante avait été pratiquée ; je ne l'ai pas jugée inutile. J'ajouterai que M. Jacques Copeau fait preuve, comme lecteur, de mérites exceptionnels et d'une connaissance des textes que les acteurs n'ont pas toujours le temps de prendre...

Toujours est-il que cette lecture a produit sur un public ni choisi, ni prévenu, une impression profonde qui était aussi une impression *immédiate*. Il est permis, après cette épreuve, d'attendre beaucoup d'une manifestation plus complète et d'une interprétation qui saurait s'inspirer de l'indication donnée ainsi, une fois, par le rare talent de Jacques Copeau. Le jour où, grâce à la collaboration heureuse de beaucoup de bonnes volontés, les personnages de Claudel monteront sur la scène, une des œuvres dramatiques les plus considérables de notre littérature recevra son expression définitive et sa consécration (1).

(1) Pendant qu'on imprimait cette étude, le Théâtre de l'Œuvre a joué *l'Annonce faite à Marie*. Cette représentation a été une révélation pour tout le monde et le jugement du public a été ratifié par la Presse qui, dans une mesure générale, a manifesté autant d'admiration que de respect.

Dans une de ses plus belles œuvres lyriques, dans une ode qui est une ardente prière, Claudel s'écrie : « Faites que je sois comme un semeur de solitude et que celui qui entend ma parole rentre chez lui inquiet et lourd (1). »

J'apporterai donc à Claudel ce témoignage : J'ai commencé d'écrire l'essai que je lui consacre aujourd'hui dans un moment où les événements m'inclinaient à me préoccuper plus assidûment de moi-même que de toute autre personne. Claudel m'a, pendant de longs mois, contraint à détourner les yeux de mes soucis personnels, des luttes de l'amour-propre et des entreprises de l'ambition. Il m'a, chaque jour, arraché à la contemplation de mes désirs et de cet être haïssable dont parle Pascal. Il a été un « semeur de solitude » et je n'aurai jamais assez d'occasions de confesser ce qu'à cet égard je lui dois.

J'ai, en de telles circonstances, connu qu'il ne fallait pas aborder cet auteur avec un esprit dis-

(1) *Cinq grandes Odes*, p. 134.

trait et un cœur léger. On ne peut pas *parcourir* les œuvres de Paul Claudel. Il ne participe pas de la précipitation du siècle. Comme une île amarrée dans le milieu d'un fleuve rapide, il ne saurait accueillir ceux qui ne veulent pas résister au courant et s'arrêter.

Il échappe à l'information ; on ne peut ni le résumer ni le diminuer. La substance de son œuvre ne tiendra jamais dans une colonne de journal. Trop de gens veulent comprendre en une couple d'heures ce qu'un homme a pris trente ans pour composer.

La lecture d'une étude comme celle que j'achève ne saurait renseigner utilement que les hommes bien décidés à donner à l'œuvre de Claudel tout le temps nécessaire.

§

J'avais tout d'abord cru pouvoir intituler ces pages : *Introduction à la lecture de Paul Claudel.* J'ai renoncé à ce titre qui, pour être assez modeste, n'est encore que trop présomptueux. Le titre que je laisse n'est qu'une indication...

C'est comme indication également que je donne-

rai l'ordre dans lequel il est bon, selon moi, de lire les ouvrages de Claudel, si l'on veut, en dépit de la chronologie, lier avec cet écrivain une connaissance progressive.

Je ne pense pas qu'il serait habile de mettre *un lecteur non prévenu* en contact avec les premiers ouvrages dramatiques. Je recommande, ainsi que le faisait Jules Romains dans un article récent, de débuter par *Connaissance de l'Est.* La fragmentation de ce livre, son objectivité habituelle, autant de choses propres à faciliter la méditation, à venir en aide à l'esprit.

Il est ensuite indiqué de lire *l'Otage*, puis *l'Echange*, puis *l'Annonce faite à Marie.* En comparant ce drame à *la Jeune fille Violaine*, qui en est comme la première version, on se préparera à comparer utilement entre elles les deux versions de *Tête d'Or* et de *la Ville.*

Je mets un peu à part ce *Partage de Midi*, à qui vont toutes mes préférences, mais que l'on aimera d'autant plus qu'on aura lié avec Claudel une plus profonde intimité.

J'ai dit que *l'Art poétique* était comme un avertissement à l'œuvre de Claudel. Il est d'usage de lire les préfaces après avoir lu les livres. Jamais

cette coutume ne m'a paru plus juste et je pense qu'il est bon de lire en dernier lieu *l'Art poétique*, alors qu'on aura déjà fait connaissance avec les *Odes*, avec les *Hymnes*, avec le *Repos du septième jour* et ceux des ouvrages de Claudel que je n'aurais pas encore signalés.

Les jeunes gens de mon temps ont perdu l'habitude de la vénération. Pour moi je me trouve fort honoré de compter parmi mes contemporains Claudel, que je n'ai jamais vu et dont je ne connais pas la figure. Mais il n'importe ! Paul Claudel respire en même temps que moi sur la terre, et cette idée ne peut pas se présenter à mon esprit sans me donner du plaisir et de la fierté. Le monde des lettres n'a sans doute jamais été aussi avili qu'à l'époque actuelle, cela pour mille raisons qu'il serait oiseux d'analyser. Mais la présence, dans un siècle, de quelques hommes tels que Paul Claudel permet à ce siècle de faire noblement figure en face de l'histoire.

Le moment n'est pas encore venu de rechercher l'influence qu'exerce et qu'exercera Claudel

sur les hommes et sur les écrivains présents où à venir.

D'autres que moi s'emploieront à ce travail avec plus de recul et plus de documents.

Je contemple Claudel, seul, vraiment seul, à cette place qu'il a choisie, et je lui dis, comme Besme dit à Cœuvre : « Ainsi tu te tiens isolé entre tous les hommes. »

Certes, il est seul. Et il nous est donné à tous. Je le comprends d'autant mieux qu'il me semble l'entendre murmurer, comme jadis Simon Agnel, mais en regardant un ciel désormais clément : « Et qui ai-je, moi ? et qui ai-je, moi ? »

PROPOS CRITIQUES

AVERTISSEMENT

Le mot « critique » est ambitieux, mais le mot « propos » ne l'est guère et, par lui, je fais dès l'abord profession de modestie.

Voici donc quelques essais critiques. J'ai trouvé assez de plaisir et de difficulté à les écrire pour penser que cette *première série* ne demeurera pas la seule (1).

S'il est naturel d'admirer, s'il est aisé d'exprimer son admiration, il faut toujours un effort pour en isoler les motifs les moins grossiers. La critique destructive doit être chose facile, mais c'est une besogne fastidieuse.

Le spectacle qu'offre actuellement la littérature est curieux et compliqué. En a-t-il été jamais autrement ?

Il y a beaucoup de grands écrivains parmi nos contemporains. Si je croyais à la précellence de

(1) Voir *les Poètes et la Poésie*, 1912-1913 (*Mercure de France*).

mes qualités critiques, à l'efficacité de mon entreprise et à l'autorité d'une plume vouée à d'autres travaux, j'aimerais faire l'éloge des Verhaeren, des Jammes, des Gide, des Paul Fort, des Paul Adam et de tous ceux pour qui j'ai de la dévotion. Cette joie viendra sans doute à son heure.

En attendant, je tâcherai de commenter les tentatives que poursuivent à mes côtés des jeunes gens de ma génération.

Il ne s'agit guère dans ces notes que de poètes et de poésie. Un idéal d'art bien défini, des soucis de forme maintes fois précisés, voilà les liens communs de quelques hommes, voilà la raison nécessaire d'une étude d'ensemble.

Mais il y a des poètes jeunes et de valeur dont je ne dirai rien encore. Il faut de l'ordre et de la prudence pour choisir les convives que l'on prie à une même table.

Ce travail est tout à fait partiel. Je le dis tout de suite pour prétendre moins encore à l'impartialité qu'à la simple logique.

André Gide, dans la très belle conférence qu'il prononça l'an passé sur Charles-Louis Philippe et qu'il vient de publier cette année, distingue dans la correspondance de Philippe cette phrase étonnante : « Le temps de la douceur et du dilettantisme est passé. Maintenant il faut des barbares. »

Quelle intuition, quelle intelligence critique et prophétique il y a dans cette parole et comme, entre toutes, elle est bonne à répéter !

Pour citer, en lui donnant toute sa portée, toute sa valeur, un propos arraché tout nu à la correspondance d'un homme tel que Philippe, il fallait le sertir d'un commentaire péremptoire. Et André Gide s'y est employé, pour notre satisfaction : « Le curieux, dit-il, c'est que c'est par la culture même qu'il atteint à ce sentiment-là. Du moins qu'il prend conscience de la *légitimité* de ce sentiment. » Et plus loin : « J'estime que c'est bien à ce cri que

doit aboutir la culture, et qu'elle ne trouve son parachèvement qu'en se renonçant et qu'en s'immolant elle-même. »

Tenons-nous en à cette proposition qui me semble dédiée à toute la littérature contemporaine. On ergote, à notre époque, plus opiniâtrement que jamais sur la culture, la barbarie, ce qui est classique et ce qui ne l'est pas, ce qu'il faut savoir et ce qu'il convient d'ignorer et ainsi de suite. Une solution décisive ne nous serait-elle pas fournie par la collaboration de Philippe et de Gide?

« Anatole France est délicieux, dit encore Philippe dans la même lettre, il sait tout, il exprime tout, il est érudit même : c'est à cause de cela qu'il appartient à une race d'écrivains qui finit, c'est par cela qu'il est la conclusion de la littérature du XIX[e] siècle. »

Philippe, à n'en pas douter, était parfois visité par le génie critique, encore qu'il fût plus favorisé d'une autre sorte de génie. Il reste respectueux, ce dont il faut le louer; mais il garde dans l'admiration cette lucidité nécessaire à l'homme qui doit créer pour son compte personnel et qui n'a point le temps de transiger avec son destin.

Ce qu'il dit d'Anatole France ne pourrait-on

pas le redire de beaucoup d'autres écrivains actuels, et non des moindres, et non des moins respectables?

Il n'est point dans mon esprit de médire des ouvrages d'érudition. Ils trouvent en moi un lecteur attentif, avide et inassouvi. Mais nous arrivons dans un temps où l'érudition, même prodigieuse, n'apparaît pas facilement comme un prodige. En lui préférant d'autres vertus plus naturelles, de jeunes esprits ne sauraient laisser croire qu'ils en sont désabusés. Mais n'a-t-elle pas déjà donné à l'art le lustre le plus vif; et n'est-ce pas une chose troublante que de voir les meilleurs romanciers mener à bien avec aisance et rapidité des œuvres dont la documentation, d'excellent aloi d'ailleurs, eût jadis demandé dix années d'assimilation prudente?

Plus que jamais on mange et on digère vite. La satiété vient avant qu'on y ait pris garde.

Lorsqu'un écrivain, abandonnant les positions acquises, part lui-même à la découverte, comme nous sommes heureux de prendre, par ses soins, un rude et nouveau contact avec les êtres! Nous respirons. Sa barbarie préméditée nous délivre de l'encyclopédie. Nous éprouvons la différence qu'il y a entre absorber et connaître.

Toutefois, c'est au moment où l'esprit paraît avoir touché ses limites qu'on le voit souvent reprendre élan pour bondir plus loin. Si l'érudition et le document semblent avoir atteint une apogée, il est encore imprudent d'en trop discourir; et puis on ne meurt pas pour avoir passé un sommet. La littérature érudite doit connaître encore de beaux jours; il serait même à regretter qu'elle fusionnât trop tôt avec les lettres scientifiques ou avec l'information.

Mais, répétons-le après Charles-Louis Philippe : « Maintenant il faut des barbares! »

J'ai parlé d'érudition. On pourrait croire qu'il ne s'agit ici que des genres littéraires qui, comme le roman ou les essais, prêtent le mieux à l'utilisation des documents. Il n'en est rien. La poésie dramatique et la poésie lyrique peuvent, tout aussi bien, souffrir d'une certaine érudition et en trahir les effets.

L'amour invétéré du grand siècle peut, selon les esprits qu'il obsédera, nous offrir un roman dans le goût de la *Princesse de Clèves*, un gros travail anecdotique sur les bonnes fortunes de Voiture, une tragédie imitée de Racine ou des fables à la façon de La Fontaine.

Il faut des barbares pour la poésie lyrique comme pour le roman. Si Philippe, parlant de *l'Idiot* de Dostoievsky, dit « voici l'œuvre d'un barbare », nous sommes heureux de trouver le même cri devant les poèmes de Verhaeren. Que ces exemples illustres disent de quelle barbarie nous entendons parler.

Je ne sais plus qui écrivait récemment que la culture est ce qui reste lorsqu'on a oublié toutes les choses apprises. — Je cite l'idée, mais non les termes précis.

L'opinion est curieuse, pour paradoxale qu'elle paraisse. Je préfère encore les paroles de Gide déjà citées.

Est-il utile de répéter avec lui qu'il n'a jamais été question de brûler les musées? Il y a des manifestes frénétiques qui ont un air de vieux neuf tout à fait aimable. Je me suis permis de reprendre un propos de Philippe, je serais navré que le moindre de ses admirateurs pût penser que c'est pour en faire un mauvais usage.

Ce serait déjà un louable effort que de ne plus écrire dans sa bibliothèque, mais bien dans une

chambre aux murs nus, sur une table tout juste fournie de plumes, d'encre et de papier.

Souhaitons toutefois que la bibliothèque close soit abondamment meublée de livres et que ceux-ci portent toutes les marques d'une manipulation fréquente.

§

On ne redit pas assez souvent ces vers de Verlaine :

L'art, mes enfants, c'est d'être absolument soi-même
Et qui m'aime me suive et qui me suit, qu'il m'aime.
Et si personne m'aime ou me suit, allons seul
Mais traditionnel et soyons notre aïeul.

Paul Fort me disait un jour : « Ne croyez-vous pas qu'imiter un écrivain, c'est lui témoigner un amour excessif ? » Paul Fort sait dire les plus grandes vérités avec un tour d'esprit charmant.

Mais il y a pour un écrivain deux façons d'aimer immodérément l'œuvre d'autrui.

La première est bien celle dont parlait Paul Fort; elle donne les pastiches.

La seconde, à mon sens la plus dangereuse, est celle qui pousse un écrivain, dans des ouvrages qui prétendent proprement à la création, en de-

hors de toute besogne critique, à faire intervenir au moment opportun la puissance créatrice d'un autre.

C'est presque spéculer sur l'érudition du lecteur que de pousser sur ses propres tréteaux des héros venus avec armes et bagages d'un répertoire déjà célèbre.

La plus grande candeur peut présider à ces emprunts, mais elle se confondrait facilement avec la dernière habileté.

Attirer dans un poème Wotan, Mélisande ou Clara d'Ellébeuse, c'est appeler à l'aide un génie poétique éprouvé, pour lui laisser le pas. Pour peu qu'il ait quelque culture, le lecteur moyen y est régulièrement pris. Je ne parle pas du lecteur mal informé qui n'y saurait trouver son compte, ni du lecteur d'élite qui va prendre chaque chose à sa source même.

De toutes façons, l'art construit sur un autre art, cet art au second degré peut pousser fort loin ses racines parasites, il ne retrouvera plus l'humus où fermentent les fortes nourritures. Il demeure une superfétation, parfois pleine de talent.

Mon souci n'est point de faire ici le procès de qui que ce soit. Je me suis attaché à d'autres tra-

vaux moins faciles. Mais il y a certaine façon de préciser ce qu'on aime en commençant par une série de négations.

Est-ce conclure que répéter : s'il est indispensable d'être bien averti des choses de son temps et nourri de la substance du passé, il faut des yeux neufs pour regarder autour de soi, des accents neufs et délivrés de tout pour dire ce qu'on a vu. — Il faut des barbares !

L'introduction à la vie poétique ! Cette formule est belle et pleine de significations. Je la dois à M. Paul Desjardins qui, dans la seule conversation qu'il m'ait encore été donné de poursuivre avec lui, cherchait à caractériser les poètes que j'honore ici même et trouva ces termes heureux.

Il me semble qu'il y a dans ces quelques mots de quoi jeter beaucoup de clarté sur la poésie moderne.

Il est bon de tenir d'autrui les locutions que l'on adopte ensuite comme caractéristiques. Il vaut mieux les recevoir que les produire soi-même. Une formule qui désigne ou qui commente un effort littéraire gagne à témoigner de la réaction des esprits étrangers.

La formule répliquée par le public a quelque chance d'indiquer déjà l'effet qu'une œuvre a produit ; celle que spontanément propose l'auteur n'est surtout que l'expression de ses désirs.

Je parle de public, mais personne ne peut méconnaître le sens exprès de ce mot, à cette place, puisqu'il s'est agi, dès le début, d'une réflexion

critique d'un lecteur tel que M. Desjardins. J'ai dit qu'il était bon de recevoir ; qu'est-ce à dire si les mains qui donnent sont compétentes ?

§

Que le poème soit une *introduction à la vie poétique !* J'entends bien, ici, parler du poème lyrique.

Depuis les vrais romantiques, les premiers, le pur lyrisme a connu de multiples avatars. Les symbolistes lui ont trouvé des accents imprévus, en vue d'une destinée nouvelle. Voici qu'il change encore de désirs et de fins, soit !

Surtout, rien de la didactique, rien de la morale !

La floraison lyrique, au début du dix-neuvième siècle, fut aussi luxuriante qu'imbue d'égoïsme. Faut-il admettre que ce genre littéraire soit tel par nature et par définition ?

Mais tout est bien qui s'exprime bien...

Jamais les poètes n'ont pris de leurs prérogatives un soin plus jaloux qu'à cette époque.

Certes, il y avait au XVIIe siècle quelque privilège à rimer, à compter parmi les nourrissons des muses.

Au XIXe siècle l'orgueil ne fut pas d'écrire, mais

bien de penser d'une certaine façon. Et le public, prié à connaître les émotions des poètes, fut constamment informé qu'il ne devait pas y prétendre.

Il y a un mélange de sublime et d'ingénuité dans la façon dont les plus grands lyriques d'alors spécifient leur fait et ce qu'il comporte d'exclusif. Tel est le poète, tel il est seul, que le peuple n'en ignore !

Et le public, qui n'est point toujours suffisamment résigné, n'a que trop dédaigné les biens propres à son état pour rechercher avidement les servitudes du métier poétique, prémices des grandeurs.

Les poètes romantiques interdisaient au commun des hommes de ressentir certaines émotions et, peu dociles, les hommes du commun ont décidé de devenir tous poètes romantiques. Notre époque en sait quelque chose.

Il n'est pas jusqu'à Baudelaire, ce grand isolé, ce précurseur de temps nouveaux, qui n'ait donné dans ce mode d'esprit. Certaines pièces des *Fleurs du mal* font même croire qu'il y aurait apporté quelque outrance.

On rencontre à cet égard dans le mouvement hétérogène des symbolistes les tendances les plus diverses.

Dans le même temps où certains esprits — et des plus considérables — enseignent le mépris des contingences extérieures, d'autres découvrent tout à coup la truculente beauté du monde moderne et apportent à sa description un enthousiasme qui trouve immédiatement des échos.

De toutes façons l'évolution des générations majeures édifie les jeunes écrivains. C'est d'abord en pleine inconscience que, poursuivant leur destinée lyrique, ils souhaitent l'introduction à la vie poétique de tous les cœurs en qui règnent la confiance et la ferveur.

Voilà un idéal que des poètes nouveaux se découvrent, rien de plus. Je sais qu'ils l'abordent avec toute l'humilité nécessaire. Et quelle façon plus efficace y-a-t-il d'admirer les littératures révolues que d'accumuler les raisons de ne les point recommencer ?

§

— Tu n'habites pas ma ville. Tu n'as ni précisément mon âge, ni certainement mon caractère, ni mes goûts, ni mes habitudes. Tes tables de valeur me sont étrangères. J'ai appris des choses ; tu

en sais d'autres. J'ai des désirs ; t'intéresseraient-ils ?

Pourtant, j'ai confiance en toi, j'écris pour toi.

Certes, ils ont écrit pour toi, tous les poètes, n'en doute pas. Et si tu veux être un homme de ton époque, si tu veux savoir ce qu'il te faut penser, tu dois savoir ce qu'ils ont pensé. Ils ont écrit pour toi comme pour les autres. Toi et les autres vous devez les connaître tous. Mais moi, je voudrais écrire pour toi en particulier, pour toi que je n'ai jamais vu, pour toi que je connais très intimement quand même. Je voudrais écrire, non pour que tu me connaisses, mais pour que tu te connaisses, pour que tu connaisses aussi l'homme qui est à ta droite en ce moment, celui que tu viens de quitter et celui que tu rencontreras ce soir.

Ne t'inquiète pas, mon poème n'est point étrange : les mots que l'on m'a enseignés, que l'on t'a enseignés sont là ; j'ai sans doute conservé cette façon de les arranger que m'ont apprise mes maîtres, des gens que tu dois connaître. Je parle de moi, comme les autres, pourtant, crois-le bien, quelques choses que je pense, il ne tient qu'à toi d'en penser d'autres qui seront belles et pleines d'intérêt. Plutôt, il ne tient qu'à toi de mieux t'écouter,

te contempler et de voir comme ta vie est, par quelque endroit, poétique, émouvante et grande. Ne te récrie point. Ne trouve pas ton existence trop médiocre, ton horizon trop hostile, tes gestes trop bridés, tes désirs, même les plus modestes, trahis, tes vertus méconnues !

Si mon poème pouvait seulement te prouver qu'il y a en toi un poète, un poète qui a bien autre chose à faire que des vers, mais qui va soudain savoir que sa vie peut être noble, qu'elle est noble, et qu'il faut travailler à la mieux vivre et à la mieux voir.

Regarde maintenant comme nous sommes déjà loin de moi.

Si tu as quelques amis dans ta ville, et si vous avez coutume de vous réunir parfois pour vous sentir près les uns des autres, vous mesurer et faire les échanges nécessaires, invite-les pour ce soir même, sans motif avoué. Si tu les vois heureux, animés, satisfaits, usez ensemble le bonheur et attends une autre occasion. Si tu les crois découragés, diminués, honteux, lève-toi et lis-leur ces strophes de Walt Whitman :

Oh ! qui que vous soyez, ma main sur vous se pose
En ce moment, pour que vous soyez mon poème ;
Et mes lèvres tous bas vous disent à l'oreille :
Bien des femmes me sont chères, et bien des hommes,
Mais nul ne m'est plus cher que vous.

Ah ! j'ai tardé ; ma bouche trop longtemps s'est tue !
Oui, j'aurais dû depuis longtemps me mettre en route,
Et m'en venir tout droit à vous,
Ne plus jaser, ne rien chanter qui ne fût vous !

Me voici, laissant tout ; me voici, venant faire
Ces hymnes qui ne chanteront que vous ;
Car je vous comprends, moi, vous que nul n'a compris ;
Vous à qui nul, pas même vous, ne rend justice ;
Vous en qui nul n'a rien trouvé que d'imparfait :
Moi seul ne vois en vous nulle imperfection !

Oh ! quelles grandes choses, combien glorieuses,
Mes chants pourraient dire de vous !
Vous ignorez ce que vous êtes : votre vie
Fut toujours un sommeil tout replié sur soi...

Aucun don chez nul homme, aucun chez nulle femme,
Dont le pareil ne soit en vous ;
Ni vertu, ni beauté, chez l'homme ou chez la femme,
Qui n'existe aussi noble en vous ;
Nulle audace, nulle endurance chez les autres,
Qui n'existe aussi noble en vous ;
Et nul plaisir n'est en réserve pour les autres,
Qui ne vous attende aussi, vous !

Qu'importe donc ce que vous êtes ! réclamez
A tout prix votre dû !
Ces spectacles que l'est étale, ou l'ouest,

Ils sont pauvres auprès de vous ;
Ces prés immenses, ces fleuves interminables,
Vous êtes, tout comme eux, interminable, immense ;
Et vous êtes le souverain, la souveraine
Régnant sur eux, régnant de votre chef
Sur la nature et tous les éléments,
Sur la douleur et sur les passions
Et sur la dissolution !

§

Citer, c'est faire en quelque sorte un acte de reconnaissance. Et quelle reconnaissance n'aurais-je pas pour ce poète qui exprime si complètement, si fortement tout ce qu'il est urgent de dire à cette minute même ?

« Ce beau et pathétique poème » est cité par W. James, et j'en fais la rencontre fortuite, mais opportune dans la traduction de Le Brun.

C'est à Bazalgette, d'ailleurs, que nous devons d'aimer Whitman. Le même homme qui a mené à bien la plus pieuse, la plus respectueuse des traductions, a compris qu'il ne fallait pas ignorer la vie d'un écrivain qui voulut que ses actes demeurassent ses plus beaux poèmes. L'histoire que, grâce à Bazalgette, nous en connaissons est bien celle d'un héros.

Il n'y a sans doute pas, dans les temps actuels,

de plus grand introducteur à la vie poétique que Whitman. Il a devancé tous les efforts contemporains dans ce sens. Son exemple est intimidant et généreux.

§

Faire de son œuvre lyrique une introduction à la vie poétique ! Pourrait-on souhaiter un plus bel épanouissement, un plus heureux épilogue pour l'individualisme qui a tourmenté tout le siècle dernier ?

Entendez : un poète parle, il parle de lui. Ecoutez : il parle pour vous. Approchez : il parle de vous.

Les vers qu'il dit n'ont peut-être pas la mesure de ceux qui se sont gravés dans votre âme depuis l'enfance. Votre oreille inhabituée les retient mal ; rien n'est pour l'aider, mais rien n'est pour la distraire. Ce langage rythmé ne laisse tout d'abord qu'une faible empreinte dans votre mémoire, mais qu'a-t-il donc laissé dans votre esprit ?

Eloignez-vous. Retournez à votre vie. Qu'y-a-t-il de changé dans votre vie ? Pourquoi devinez-vous, sous les objets les plus familiers, d'autres objets

que vous n'aviez jamais remarqués ? Pourquoi, dans les paroles de vos proches, distinguez-vous d'autres accents ? Pourquoi les choses qui vous ont paru jusqu'ici les plus simples, les plus humbles, vous semblent-elles soudain pleines de mystères et en quelque sorte merveilleuses ? Certes, le poème... vous l'avez oublié. Qu'importe ! Les mots mêmes seraient-ils si précieux ? Respirez cette odeur pénétrante, autour de vous. Respirez votre poème.

§

Je le répète, il ne s'agit ni de didactique ni de morale et de tels vœux ne conspirent point pour détourner l'art de cette divine inutilité qui demeure son fait essentiel.

Le but proposé fut bien toujours de parler aux hommes. Le désir grandit de leur parler plus directement, plus immédiatement et de les entretenir davantage d'eux-mêmes.

Il y a eu de tout temps de grands introducteurs à la vie poétique.

Mais tenter d'innover, c'est avant tout réagir. C'est également par un grand besoin de réaction que de nobles poètes se sont momentanément retirés

dans la Thébaïde pour y surprendre, avec la complicité du silence, les plus mystérieuses correspondances de l'âme. C'est leur héritage qu'il faut aujourd'hui répartir entre toutes les mains dignes de le recevoir.

Il y a encore des bavards qui entrevoient dans la poésie le véhicule tout trouvé de maximes vulgarisatrices.

Une aristocratie comme celle de la parole peut périr, elle ne peut pas déchoir.

§

Que les hommes soient introduits à la vie poétique et nous verrons s'il est urgent de les introduire en outre à la vie vertueuse.

Le fait de laisser entrevoir à l'âme la plus modeste les grandeurs, les beautés, les grâces de son existence propre est peut-être d'une nécessité plus pressante que toute autre édification.

L'individu exhorté est naturellement induit à se découvrir par la suite ses vérités et ses devoirs. Et s'il ne le fait pas, son salut n'en est sans doute pas moins assuré par d'autres voies.

La vérité est une chose particulière, la morale aussi.

Etendre une vérité unique sur toutes les têtes, présenter une même morale à tous les cœurs, voilà un travail d'unification aussi périlleux que majestueux.

Faire que chacun aime sa vie, la pénètre et l'accroisse, c'est pour le lyrisme une tâche non contraire à son essence. C'est un destin qu'on ne saurait entrevoir sans bonheur.

Ces propos préliminaires, ces généralités me conduisent enfin à parler de quelques écrivains nouveaux.

Ce n'est pas la pure dialectique qui va découvrir de subtils motifs d'union aux quatre poètes qui seront tout d'abord l'objet de mon étude. Ce n'est pas non plus l'amitié que j'ai pour chacun d'eux qui me pousse à leur reconnaître des tendances parallèles. J'aime et j'estime d'autres jeunes écrivains sans en devoir dire ce que je dirai précisément de ceux-ci. Je me suis, à cet égard, expliqué déjà.

Je ne me propose donc pas de consolider une chose improvisée. Des hommes de même âge et de même race ont formé les mêmes vœux ; je ne vois là rien de fortuit, mais comme je ne vois rien, non plus, de concerté, je suis bien obligé de reconnaître à leur rapprochement des causes communes, hautes et dominatrices.

Chaque fois qu'un de ces poètes a donné quelque ouvrage de qualité, je me suis appliqué à en parler sans trop de maladresse; et c'est une entreprise

délicate que d'écrire de la prose en marge d'un poème.

Je relis aujourd'hui mes quatre études ; elles témoignent bien d'un même esprit, et la communauté d'idéal entre les ouvrages dont il est traité m'en apparaît comme seule cause.

§

Il faut une grande ambition pour prétendre à cette barbarie dont Charles-Louis Philippe souhaitait le règne.

Je le dirai pourtant, voici quatre poètes dont les efforts me semblent naturellement coordonnés dans ce sens.

N'est-ce pas à la libéralité de leur nature propre qu'ils doivent le plus clair de leurs œuvres ? A aucun moment ils ne me donneront occasion de les féliciter pour une documentation patiente, pour l'interprétation inespérée d'un texte, ou pour la transcription opportune d'une pensée célèbre. Ils me priveront de cette satisfaction, mais ils m'en procureront d'autres, car à aucun moment ils ne cesseront de traduire la réaction originale de leur âme directement mêlée aux éléments.

Parlant de poètes, je ne devrais peut-être considérer que des ouvrages poétiques. Il m'est cependant précieux de constater que tous leurs livres — vers, prose, théâtre — expriment la contemplation des hommes, plutôt que de l'œuvre des hommes. Tous leurs livres sont des trophées enlevés de haute lutte et non des mosaïques combinées dans la paix du cabinet ; ce sont bien des œuvres pour « le temps de la Passion », ce sont bien des œuvres de barbares.

C'est avec joie que j'aventure cette proposition, car elle n'est dangereuse pour aucun d'eux. Je me suis assez longuement expliqué pour ne plus redouter de desservir des écrivains en faveur de qui je demande une attention dépouillée de parti pris.

J'ai dit plus haut : contemplation des hommes... Les poètes dont je parle ont poussé ce souci jusqu'à la religion. La *présence humaine* offre à leur lyrisme un thème inépuisable. A partir de cette source unique, ils divergent, chacun marchant au gré de ses impulsions personnelles.

§

Alors que tout atteste l'efficacité et la nécessité

des rapports de l'homme avec les hommes, l'âme qui n'est point faite pour vivre seule se prolonge et rejoint les autres âmes dans l'espace et dans la durée. La certitude de cette continuité et le spectacle infini de ses manifestations nourrissent une pure ivresse poétique.

La continuité humaine dans l'espace impressionne différemment des poètes comme Vildrac et comme Romains. Celui-ci saisit plus volontiers de vastes masses humaines. Il les enveloppe dans un même regard, les presse jusqu'à en exprimer l'âme unique, jusqu'à ne plus distinguer l'individu. Le champ visuel de Romains est large et peu hanté de cette intimité qui parfume tous les poèmes de Vildrac. Romains est le poète des choses unanimes. Cela lui appartient en propre. Son effort déjà considérable forme un important chapitre à cette poésie humaine dont je m'applique à dégager ici les caractères.

Vildrac s'attache à de moins vastes objets, mais l'étreinte dont il les entoure ce n'est point avec son esprit qu'il la noue, c'est avec sa poitrine et ses bras. Si pour Romains les hommes obéissent, pour Vildrac ils consentent. Une foule selon Romains est esclave et divine, le petit groupe réuni

par Vildrac est tout tremblant de désir et de bonne volonté. La loi de Romains est implacable, celle de Vildrac est d'amour et de persuasion. Le plus souvent Romains constate, tandis que Vildrac exhorte ou supplie. Je ne saurais mieux comparer Vildrac qu'à ce *conquérant* d'un de ses poèmes, à cet homme qui, pour assembler une foule enthousiaste et heureuse, entreprendra la conquête de chaque homme isolément.

Pour Romains, les forces travaillent sourdement; que l'individu apprenne à les connaître s'il veut les utiliser. Pour Vildrac tout dépend des mouvements du cœur.

Aussi est-ce une voix pathétique ou un chœur de quelques rares voix qui se fait entendre dans les livres de Vildrac, tandis que c'est une immense, puissante et anonyme rumeur qui traverse l'œuvre de Romains.

Ces deux poètes demeurent distants, encore que conviés au même spectacle. Si Vildrac voit moins d'hommes à la fois dans un seul regard, c'est, je crois, parce qu'il est plus près de son objet. Le coup d'œil de Romains vient de haut, mais celui qui le donne ne participe plus. Dans le groupe qu'il contemple on pourrait distinguer Vildrac,

obscurément mêlé aux autres. Pour le décrire, Romains s'est mis à l'écart.

Chennevière semble avoir pris position entre ces deux écrivains. Il peut, comme Romains, tresser un bouquet d'âmes, mais il sait aussi en saisir une seule dans l'intimité pour la confesser avec une gravité tendre. Je le soupçonne d'aimer trop sentimentalement la belle matière humaine pour apporter toute la présence d'esprit nécessaire à la manipulation d'une grande foule.

La situation d'Arcos est tout autre. Plus qu'aux trois poètes déjà cités, c'est la continuité de l'âme dans le temps qui lui est évidente. Son art y trouve un thème plein de grandeur et d'émotions pures.

Les groupes de Romains cèdent à la morsure des heures ; la bonté des hommes, Vildrac le sait bien, n'est « ni constante ni tenace », elle connaît de longs sommeils ; la grande danse du *Printemps*, Chennevière la laisse s'abîmer dans le désespoir et la mort ; toutes les exaltations chantées par ces poètes sont discontinues dans la durée. Arcos, lui, perçoit cette joie immortelle que les générations se transmettent de l'une à l'autre. L'esprit ne cesse pas de naître, d'être et de s'accroître. Un dieu de Romains règne, temporel, sur l'espace ; le dieu

humain d'Arcos se propage, d'homme en homme, dans le temps. Entre deux âmes divines qui fleurirent deux siècles différents il a pu s'étirer et se tendre, fragile et subtil comme un fil vibrant, mais il n'a pas pu s'interrompre, il n'a pas cessé d'être l'axe d'un univers.

Certes le vœu d'Arcos s'élève, comme une colonne svelte, à perte de vue dans le ciel. Les désirs de Romains et de Vildrac s'étendent comme une frondaison luxuriante et murmurante à la surface du sol.

Que ces quelques mots suffisent à renouer les réflexions éparses au cours de chacune des quatre études que je réunis aujourd'hui.

§

Ceux dont je parle ici ressentent tous avec profondeur et vivacité deux nécessités impérieuses : être un homme dans toute la force du terme, et connaître le monde. Plus simplement : être et connaître.

Oh ! qu'on se s'y trompe pas ! *Etre un homme*, cela n'a rien à voir avec l'enseignement civique et moral que l'on sait...

Qu'on lise le beau poème de Vildrac qui porte ce titre même, et l'on appréciera la large signification d'un tel souhait. Qu'on revienne à certaines pages de ce *manuel de déification* trop souvent mal interprété, à mon gré : on y verra ce que propose un noble esprit en vue de l'amplification et de l'élévation de l'être. *Ce qui naît* est plein d'aspirations et de commandements ; des pages entières de l'*Ile perdue* seraient à citer. En lisant *Le Printemps* on a l'impression que devant le héros de Chennevière se tient sans cesse l'image de cet homme qu'il n'est point et qu'il voudrait être.

Un constant souci de perfection humaine hante ces poètes ; ce souci n'est point littéraire, je le tiens pour pratique et effectif.

§

L'aptitude à créer des héros ne doit pas être une cause de renoncement et d'inactivité pour le créateur même. Si beaucoup de poètes ne sont devenus ni des saints, ni des sages, ni des rois, ni des criminels, c'est qu'il leur était donné de neutraliser les virtualités qu'ils recélaient en les extériorisant, c'est-à-dire en les conduisant à leurs fins dans un personnage créé. Les héros érigés par l'art sont

quelquefois des messagers, d'autres fois des boucs émissaires. On peut mettre sur leurs lèvres les paroles que l'on voudrait dire, on peut aussi leur faire mener à bien les entreprises qu'on n'ose pas tenter, on peut encore leur faire assouvir les passions à quoi l'on redoute de se livrer.

Il est sans doute salutaire de se procurer à soi-même ses ilotes ; mais on ne saurait être à si bon compte tenu quitte des vertus et c'est jouer sur la destinée de l'art que de n'épuiser qu'en lui les velléités les plus nobles.

Sculpter de ses mains une image divine, est-ce faire autre chose que de se proposer un modèle? Il ne faut pas avoir à rougir devant ses héros.

Le besoin de *connaître* n'est-il pas une condition de l'œuvre d'art ? « L'esprit, dit Jules Romains, a plusieurs manières originales de posséder les choses. Celle du savant qui les saisit, du dehors, à l'aide de la mesure et selon leur quantité... Celle du poète, du musicien, du dieu qui saisit les choses du dedans, par une connaissance immédiate qui est conscience, et qui a la valeur d'un absolu. Le poète, le musicien, le dieu, au

lieu de mesurer la surface et le poids des choses comme le savant... les possèdent sans convention ni caprice, comme un homme possède sa haine ou son espoir. » Voilà de significatives paroles. Elles ne sont point pour démontrer orgueilleusement la supériorité de la connaissance poétique sur tout autre mode de connaissance. La notion scientifique des choses a ses raisons et ses conséquences ; si spéculative qu'elle apparaisse, elle finit toujours par être utile. Elle est à cet égard respectable et digne de toute considération.

La connaissance poétique des choses n'a aucune valeur pratique. Elle est variable comme les hommes en qui elle prend naissance. Elle ne sert à rien, sinon à vivre.

Les poètes ont maintes façons de connaître. S'ils nomment les choses parce qu'ils les connaissent, il leur arrive aussi de les nommer pour les connaître. La parole n'est pas plus expressive que révélatrice. Le miracle quotidien de parler est une perpétuelle création.

Si la notation poétique est un moyen de connaissance immédiat et simple, l'image en est un autre, indirect, puisqu'il appelle les analogies, mais plus pénétrant peut-être.

Evoquer les objets et les êtres en se servant des images d'autrui, en utilisant les métaphores tombées dans le domaine public, ce n'est point les connaître, c'est plutôt les reconnaître.

Périodiquement, certains novateurs renouvellent en bloc la nomenclature universelle. Ils donnent soudain aux mots une destinée imprévue et bouleversent le système des comparaisons. Leur besogne facilite l'existence de plusieurs générations d'individus, et puis tout recommence.

Mais le poète qui veut connaître par lui-même doit chasser de son esprit toute formule susceptible de lui dérober le rude contact de l'univers. Ce travail de dépouillement, nous le connaissons, c'est celui qui fait les barbares (1).

§

J'arrive au terme de ce préambule. Je vais maintenant considérer chaque poète seul avec son œuvre. J'ai cru devoir signaler certains traits communs. Je sens bien qu'il y en a d'autres, mais j'ai presque hâte d'en finir avec les préliminaires ingrats et toutes dissertations à distance des exemples précis.

(1) Voir : La connaissance poétique, dans *Les Poètes et la Poésie*, 1912-1913 (*Mercure de France*).

JULES ROMAINS ET LES DIEUX

D'estimés critiques ont souhaité voir Jules Romains appliquer au renouvellement de sa matière poétique les qualités maîtresses qui signalent ses ouvrages.

On peut s'étonner de ce mode d'esprit qui consiste à ne dénoncer l'élément personnel d'une œuvre que pour le rejeter aussitôt et désirer son prompt évanouissement.

La lecture de *Un Etre en Marche* a pu rassurer les esprits inquiets : elle prouve que la volonté qui a fait naître *La Vie Unanime* et le *Premier Livre de Prières* prend de jour en jour du relief et de la fermeté. Il faut en attendre d'énergiques et nouvelles manifestations ; on ne saurait espérer la voir dévier et se distraire de son but.

Tel esprit créateur peut s'exercer de cent façons différentes et construire un monument de vastes proportions, mais hétérogène. Tel autre soumet ses facultés à la discipline d'une idée puissante et

donne une œuvre dont la diversité, certaine, porte le joug pesant de l'unité.

Cette unité, qui n'est point uniformité, peut paraître excessive à une critique contemporaine, elle n'en constitue pas moins, souvent, la qualité dominante d'un auteur.

Je ne montre aucune dilection à l'égard de ce mot « unanimisme » par lequel Romains a pu désigner ou laisser désigner ses tendances. Pourtant, puisqu'il faut un mot, disons que l'unanimisme, loin d'être épuisé, n'est encore qu'à ses premiers chants, et que, selon toute probabilité, Jules Romains élèvera l'ouvrage de sa vie sur les bases qu'il a jusqu'ici bien définies. A l'inverse d'une critique méfiante, je pense à cela sans inquiétude, mais bien avec l'espoir joyeux d'assister à un beau spectacle.

Tout porte à croire que ce poète saura se renouveler et repousser les frontières de son désir sans jamais se détourner de l'avenir qu'il s'est découvert. Ce renouveau, dans chacune de ses publications, est sensible à qui peut ne pas se laisser aveugler par l'éclat constant d'une personnalité conséquente avec soi-même.

Comme il y aura des gens pour regretter de voir Romains rejeter des sujets qui semblaient, avec

une éternelle fraîcheur, figurer le bien commun des poètes, je dirai qu'un « sujet » devient poétique entre les mains d'un artiste, qu'il ne l'était pas particulièrement auparavant, et qu'il peut cesser de l'être dans la suite.

Pendant longtemps, les peintres flamands primitifs n'ont connu que quatre ou cinq sujets, toujours les mêmes, dignes de les faire penser et peindre. Il fallait un voyage lointain pour qu'un artiste ramenât de l'étranger un thème neuf sur lequel alors s'exerçait le génie de la nation. Avec lenteur et certitude, l'objet de l'art se transforme, comme d'ailleurs l'ensemble de ses moyens. Mais ces déplacements — nous ne dirons pas progrès — ne s'effectuent point sans une résistance tyrannique, tant de gens vivent de la domestication facile des vieux thèmes que jadis d'autres âmes conquirent.

§

Ces derniers temps ont vu mettre en honneur des « valeurs nouvelles ». Le premier devoir de l'esprit est de les considérer, de les peser, peut-être de les définir avec la plus volontaire indépen-

dance. Ainsi, voudrais-je ici fixer les jugements que peut former sur l'auteur de *La Vie Unanime* un homme désireux de solitude et d'individualisme.

Dès l'origine, l'œuvre de Jules Romains accuse ce qu'on pourrait appeler un *déplacement du pathétique.* Cet homme s'émeut à l'occasion de rapports, d'événements, qu'il perçoit avec une force et une acuité exceptionnelles et qu'il semble être le premier à inscrire poétiquement.

Il importe peu de savoir si, déjà, les descriptions de phénomènes unanimes sollicitèrent d'illustres esprits. Il ne convient pas davantage d'examiner les poèmes de Romains en s'armant d'un traité de la psychologie des foules. Ceux qui louent uniquement le philosophe en ce poète se trompent autant que d'autres qui n'estiment que le poète en ce philosophe.

Il est aisé de proclamer que toute l'originalité d'un écrivain était contenue déjà dans deux versets d'un sage antique. Il est plus laborieux d'assumer cette tâche, — pleine de jouissances — de comprendre complètement cette originalité.

Il semble que les poètes ne retiennent des systèmes philosophiques que ce qui en est divinement humain. Ainsi, la philosophie arrive-t-elle à l'au-

diteur transfigurée, soit recréée. Si telles vérités unanimistes sont déjà dans X ou dans Z, Romains peut les leur abandonner, car ce qui constitue le plus sûr de lui n'est nulle part que chez lui.

En dehors de toute incidence descriptive, en dehors de tout effort sec et nu de classification, un poète a pressenti, évoqué, provoqué le peuple de ces êtres mystérieux qui naissent et vivent, victorieusement, dès que les hommes quittent l'absolue solitude pour venir au contact les uns des autres. Un poète dont l'âme est profondément religieuse, au sens le plus élevé de ce mot, a compris que les unités humaines amenées en présence ne s'additionnent pas stérilement, mais se combinent et que de leur fusion naît une substance neuve, transfigurée, d'essence animale et sublime et qui est Dieu.

Dirai-je qu'il ne faut pas ici laisser s'insurger la foi ou les goûts personnels ?

Il y a la substance humaine et la substance divine, différentes et semblables comme les deux personnes d'une *binité*. Il n'y a pas un Dieu, il y a des hommes

et des Dieux, ou, si je puis m'exprimer ainsi : du dieu. L'existence d'une multitude de formes divines nous est *révélée*. Romains nous en fait prendre une connaissance intermittente et brutale ; puis il s'agenouille et prie, nous laissant à notre méditation, tantôt ébranlés et convertis, tantôt méfiants, tantôt parfaitement réfractaires, car on n'est pas toujours en état de grâce, et l'on ne sent pas toujours le Dieu.

Tout-puissant et rudimentaire, le premier dieu est formé de la chair d'un couple. Comme tous les autres, il veut bien n'être pas constamment dieu. Parfois, inattendu et robuste, il manifeste sa présence avec despotisme, parfois il semble se dissoudre et rendre à chaque individu ce qu'il lui prit pour élaborer sa personne ; mais aussitôt, surgissant de ses cendres, il tire à soi la moelle des deux fantoches humains qui plus tard, victorieux à leur tour, sauront lui « refuser leur sang ».

Le dieu couple est peu dense, mais il peut vivre longtemps. Il n'a pas les grands éclats éphémères des divinités géantes, toutefois il subsiste de longues heures sans subir d'amoindrissement. Il ne dénature pas assez profondément ses êtres élémentaires pour rendre toujours sensible sa présence, aussi

est-il dangereux comme ce qui grandit en demeurant ignoré. Il peut, cependant, se dénoncer soudain à l'intelligence qui veille ; alors, brusquement odieux, il s'effondre, pour revivre plus tard.

Le dieu couple est une « molécule », dirai-je. Les atomes libérés n'ont presque plus souvenir de lui ; ils évoluent, solitaires, jusqu'à l'heure où ils sont appréhendés par une molécule semblable au couple ou plus complexe.

Et c'est ainsi que peut naître le groupe, dieu variable comme la flamme, dieu temporaire et nomade, capable dans la violence de sa courte vie de tyranniser les plus hauts potentats.

La diversité d'un tel dieu est infini. Il possède cependant des raisons et des lois propres. Il absorbe et digère les dieux plus petits, il se précipite et s'évanouit dans la substance des dieux plus forts ou plus fixes. Tel, il est redoutable, irrégulier, souvent insoupçonnable, inconscient. Plus pesant, plus ingrat que le couple, il ne donne pas facilement, d'autre part, l'ivresse et l'oubli que procurent les plus vastes divinités ; son culte est encombré de casuistique et sa domination fréquemment intolérable.

La famille, la rue, le village sont des dieux plus

stables, plus définis. Ils affectent une forme qu'ils retrouvent en dépit des modifications que leur inflige l'extérieur. Ils participent de la nature du groupe, mais ils possèdent, dans le temps, dans l'espace, plus de raisons de se survivre, de durer. Leur structure est plus forte que celle du groupe vulgaire parce qu'ils empruntent à la nature inorganique quelques matériaux qui leur constituent comme un squelette.

La ville est le plus grand dieu. Organisme considérable, expression supérieure de la vie, elle possède plus que tout autre la forme, c'est-à-dire la fixité au travers de la mutabilité. Le renouvellement ininterrompu de sa matière n'altère pas son identité. Elle peut dormir, elle ne s'évanouit jamais. Faite de la multitude des dieux étagés, elle repose, pyramidale, sur la terre des hommes. Si loin qu'on s'éloigne, on ne cesse de la sentir. Comme les masses dans l'espace, elle gouverne une zone d'attraction. Mais cette zone défie la mathématique, elle est imprévue et onduleuse. Elle peut se rétracter sur un point, aussi bien que faire sentir, sur un autre, sa puissance mystérieuse à des distances incommensurables.

Le plus grand Dieu même ne fait penser que par

secousses à l'infini et à l'absolu. Comme il ne possède pas de tels attributs, il n'opprime pas l'esprit et lui laisse volontiers remporter des victoires, ce qui est une suprême force pour un dieu. Il est divin, mais à la façon de ces idoles animales que la créature domine entre deux élans d'adoration.

Et tous les autres dieux de même, à peine sortis des mains de l'homme qui les ébauche, se dressent despotiques et faibles, créateurs et créatures, tantôt vainqueurs, tantôt soumis.

De grandes bêtes remuent...
De grandes bêtes divines
Inconscientes et nues,

Qui seront des dieux réels
Parce que c'est notre rêve
Et que nous l'aurons voulu.

Ces vers, pris dans *La Vie Unanime*, témoignent encore de l'enthousiasme un peu extérieur qui marque la naissance d'une foi. Mais il faut lire le *Livre de Prières* fait, tout entier, d'illuminations intérieures et contenues, de certitude profonde et d'amour.

Ici, le Dieu provoqué s'élève :

Ne me résiste plus ; nous monterons ensemble.
Tu seras Dieu comme les autres ; mais oublie
Les hommes que tu fus par la chair et le sang.

. . . .

Nous montons enlacés dans l'axe de la nuit.

Ailleurs, il doit céder à la poigne d'un homme :

Je ne veux pas d'un Dieu tremblant devant ma force.

Il y a des invocations dont la ferveur inspire le respect.

O Dieux que j'ai connus, êtes-vous près de moi ?

. . . .

O Compagnons, maîtres fidèles, vêtements,
O vous, plusieurs linceuls sur ma tête vivante,
Que ferez-vous de moi si je meurs à présent ?

. . . .

Comme l'enfant qui apprend à marcher,
Mon dieu !
Viens en titubant tomber dans mes bras !

. . . .

Quand tu approches, quand tu passes, quand tu pars,
Il n'y a que moi, moi, tu le sais bien ? qui pleure.

Et tant d'autres choses grandes et belles dont on ne peut citer qu'une faible part :

Ce qui passe par moi, qui va vite, qui glisse,
Il faut que je me jette à genoux tout de suite
Pour lui dire que je l'adore, et qu'il est dieu.

. . . .

Je ne veux pas murmurer un seul nom,
Ce soir ; je ne veux pas tenter les ombres ;
Il ne faut plus qu'on naisse par ma voix.
Je ne sème rien à l'air labouré...

Le polythéisme renaît, mais profondément modifié. Les dieux ne sont plus des forces naturelles, étrangères à l'homme. Depuis que les phénomènes ont reçu des explications, le merveilleux naturel est mort. Les dieux, selon Romains, sont faits avec les hommes, c'est-à-dire avec la partie la plus vivante de la vie. Ils peuvent, il est vrai, englober dans leur masse la vie secondaire des bêtes et des plantes ; ils sont, avant tout, humains. Ils s'introduisent partout avec subtilité, sournoisement ; même ils poursuivent, dans les temples étrangers, une existence parasitaire et souvent victorieuse, et quand, au milieu d'une fête, Christ ou Mahomet semble triompher, c'est un dieu méconnu et narquois qui exalte par sa propre voix la vieille entité dont il ne redoute plus rien.

Qui, plus qu'un poète, pouvait donner psaumes et lois à cette religion ? Qui pouvait mieux sculpter et peindre les idoles, mieux concréter ce rêve ?

Le créateur des dieux les aime. Il les adore et les redoute ; il les méprise aussi, parfois, parce qu'il peut les dominer et qu'il est celui dont le souffle

... réveille les dieux en passant sur leur front.

Il nous les raconte avec des phrases d'évangile et nous exprime quelle est leur vie, quelles sont leurs exigences et quels sont nos devoirs.

Nous les voyons, en des pages épiques, se rencontrer, entrer en contact et parfois en conflit.

Prophétique, un poète nous invite à la méditation qui donne la connaissance des dieux et de soi-même.

Le sage apprend ainsi davantage à sentir l'approche divine. En proie au dieu, il sait quelle est sa folie et quelles en seront les conséquences. Il peut se retirer au large et refuser l'acte d'amour, il ne doit pas refuser l'acte de foi, il ne peut pas oublier qu'il faut, de temps en temps, sacrifier aux idoles et immoler sur les autels, comme les anciens peuples qui par prudence hébergeaient et honoraient les divinités étrangères qu'ils n'aimaient point.

La bête divine emprunte à chacun, pour naître,

un élément spécial qui constitue partie plus ou moins grande de l'individu. Cet élément est fait de sensibilité, d'émotivité, de réflectivité, toutes propriétés plutôt physiologiques, portées à leur comble par l'unanime. Peut-être faut-il croire que le dieu se forme par élimination de l'intelligence, facteur qui ne saurait guère être mis en commun.

Il y a des gens qui sont presque entièrement matière à dieu. Il en est qui n'ont en eux presque rien dont puisse s'alimenter la personne divine.

Le temps venu, la grande créature rend à chacun la part qui lui fut prise, encore impressionnée par la participation miraculeuse.

> Tu es mienne avant que tu sois morte ;
> Les corps qui sont ici, la ville peut les prendre :
> Ils garderont au front comme une croix de cendre
> Le vestige du dieu que tu es maintenant.

Parfois, cette dissociation se poursuit au delà des unités humaines et isole des cellules, des miettes désemparées. C'est ainsi que la trépidation destructrice du train désagrège la pension pour ne plus laisser que des fragments d'être :

> Ce n'est plus le cœur obstiné
> Qui est le maître dans les corps...
> Chaque cellule devient ivre
> Et veut danser pour elle seule
> Sur les battements du piston.

Mais la pension, reformée plus loin, envahira le village en conquérante et le dominera malgré sa propre faiblesse, comme une poignée de soldats, détachée d'une grande armée, intimide une ville ennemie ; car la pension se rappelle qu'elle est de haute lignée, d'essence supérieure, qu'elle est partie et messagère du plus grand dieu.

Je crains de schématiser, d'une façon un peu aride, des figures hautes en relief et ornées de mille trouvailles poétiques. Il m'a semblé nécessaire, cependant, d'insister d'abord sur l'objet de la poésie de Jules Romains, et il est mal aisé d'être bref. On peut partager ou ne pas partager les émotions unanimes, l'important est de mesurer ce qu'il y a dans cette œuvre. Peut-être est-il trop facile de la rejeter en bloc en disant : « Je ne suis pas unanimiste. » On pourrait de même nier complètement l'hypothèse atomique, par exemple, en disant : « Cela n'est rien, je ne me soucie pas de chimie. »

J'avoue, pour mon compte, rechercher l'isolement et ne retirer des aventures unanimes que méfiance, ou regret, ou dégoût... Mais tout en avouant cette inaptitude personnelle, je veux montrer à l'égard des « valeurs » proposées par Romains, la déférence et l'enthousiasme dus à une hypo-

thèse poétique pleine de grandeur et qu'illumine le reflet de la vérité.

Je trouve puéril ce reproche formulé, devant moi, par des écrivains et des poètes, à l'endroit de cette œuvre, d'être artificielle. Jules Romains a fait surgir du limon des figures dont les grandes proportions demeurent coordonnées selon l'harmonie la plus sûre et la plus hardie. Ces mythes, encore primitifs, se meuvent dans une atmosphère poétique véhémente où l'on doit s'aventurer au gré des souffles, avec une âme délivrée des restrictions. Si l'on ne croit pas que le Dante ait visité l'enfer, mieux vaut ne pas ouvrir la *Divine Comédie*.

A une époque où tant d'artistes de dixième ordre retranscrivent économiquement les émotions des romantiques, des parnassiens ou des symbolistes, l'épithète d' « artificiel » a des objets tout trouvés.

Mais où s'arrête l'ingéniosité de la critique ? Il nous faudra peut-être entendre blâmer, chez un homme jeune, pourvu d'une riche culture française, ce beau souci de construire ses ouvrages et de s'adonner à autre chose qu'à la composition de petites pièces disparates, à peine unies d'un fragile lien chronologique.

Si je cherchais moi-même une objection à la conception de l'univers formée par Romains, je la trouverais, hors de son œuvre proprement dite, dans ces sortes d'écrits théoriques qui, chez un pur artiste, signifient toujours moins qu'un seul vers.

Je pourrais lui reprocher d'écarter de sa vision ce qu'il appelle la nature inorganique, ou plutôt l'ensemble de ces règnes où ne puisent point les dieux pour naître et grandir.

La crainte légitime de se heurter à de vieilles formules de panthéisme ou de néo-paganisme, autant que l'énergie de convictions intactes, l'ont, je pense, poussé à ces délimitations qui demeurent plus doctrinaires qu'effectives.

Incapable de déification, la matière inanimée, croit-il, se prête à la considération plus qu'à la communion véritable, elle demeure extérieure et même distante ; elle ne mérite pas les appels sublimes des créateurs.

Le poète qu'est Romains a pu déjouer le dogmatisme de telles propositions. En fait, la « nature » est chez lui plus qu'un décor. Il ne l'invoque pas à grands cris, il n'en fait pas l'objet direct de sa méditation, il ne la peuple pas de faunes ou de termes, car, nous le savons, son merveilleux est ailleurs ;

mais il sait, d'un trait, lui donner un relief énergique et définitif.

Qu'elle ait été seulement touchée par l'homme, et, dès lors, elle prend une signification majeure. Quand, dans la première prière au groupe, Romains dit à cette fruste divinité :

Ton cercle dur autour de la table servie
me serrait lentement et m'égratignait l'âme,
comme une bague en fer qui mord un diamant.

On conçoit que la table, cette chose inerte, est la carcasse naturelle d'un groupe qui vient, périodiquement, disposer sa pulpe charnue à l'entour ; abandonnée, la table fera songer instinctivement au dieu bref et intermittent qu'elle représente, comme l'os calcaire de certains animaux marins fait penser à la bête dont il fut le substrat.

Et, de cette façon, la nature inorganique participe, à mon sens, à la déification. Non seulement elle fournit des matériaux à la divine chair humaine, mais encore elle constitue volontiers le squelette des dieux, elle précise leur forme dans l'espace et leur offre des raisons de résister au temps.

§

Au service de cette vaste hypothèse poétique Romains met des qualités d'écrivain qui suffisent à le distinguer.

Sa langue, si personnelle, ne se signale pas par des recherches vocabulaires. Elle n'utilise que des mots éprouvés, auxquels elle donne toute leur valeur ; elle écarte volontairement les néologismes, aussi bien que les fantaisies et les élégances syntaxiques cultivées par un certain symbolisme de la dernière heure.

Je dois remarquer des formes nécessitées par l'entière nouveauté du sujet et qui sont comme des *vocatifs créateurs* :

Toi, village en fête, toi, village en foule
Très puissant tassement de toi sur la place !
....
— O la forme de toi circulaire et saoule...

Son langage poétique vaut également par la notation, par l'image et par d'innombrables trouvailles qui semblent réunir les propriétés de l'image et de la notation. Il est d'usage de citer à ce sujet les poètes, je n'en ferai rien : les citations seraient innombrables.

On peut croire qu'actuellement l'imagination poétique entre dans un temps d'évolution.

La nature des images caractérise toujours un mouvement littéraire et, sans doute, on a longtemps vécu sur le fonds des images du romantisme. Les meilleurs poètes des jeunes générations font beaucoup d'images neuves et cela doit être en rapport avec une transformation de l'art.

L'image, plus que la notation, donne à la poésie sa valeur annonciatrice; elle rapproche parfois des éléments fort lointains et accoutume l'esprit à considérer d'un seul coup des idées dont le lien n'était point apparent. L'image est plus qu'un divertissement, plus qu'un jeu sensuel et brillant. Son destin est plus haut et quand Jules Romains perçoit dans la nuit

Des couples noirs, ayant la forme des clochers...

il emplit son image d'un sens prophétique et livre encore plus à l'esprit qu'il ne confie au sens.

Cela me fait songer à la figuration des dieux dans l'avenir. Romains, qui dénonce leur présence et les perçoit avec la sensibilité d'un réactif précis, n'ose pas les dessiner et ne devine que

par éclair la silhouette qu'agitent ces personnes occultes.

Composés de la substance humaine, les dieux ne se sont pourtant pas faits à l'image des hommes. Ils transforment toutes les proportions d'un être élémentaire dont ils n'absorbent qu'une partie. Nous ne pouvons pas savoir quel monstre sera, dans l'avenir, la statue de la ville; il est à croire que ce ne représentera pas une dame couronnée et entourée des attributs du commerce et de l'industrie.

Romains fait beaucoup d'images. On a pu dire qu'il en faisait trop. J'estime que le procédé indirect et si purement transfigurateur de l'image était encore, pour lui, la manière la plus directe, la plus suggestive de présenter toutes les choses nouvelles qui composent ses livres. Par là, il laisse loin de lui les traités et propos philosophiques auxquels on voudrait assimiler son œuvre.

Il ne cherche pas à résumer prudemment dans chacune de ses publications le fruit de ses précédentes créations, il se continue et ne suppose pas que le lecteur n'ait point connaissance de ses ouvrages antérieurs. Son art, essentiellement synthétique, vit de la connaissance analytique des faits

et des choses. Certaines parties de *La Vie Unanime* et de *Un Être en Marche*, presque tout *Le Bourg Régénéré* forment une matière documentaire dont l'accumulation est de nécessité. Les conclusions se groupent par bouquets de place en place. Il faut souhaiter qu'une œuvre aussi parfaite que le *Premier Livre de Prières* atteigne plus de lecteurs que ne l'a jusqu'ici permis son mode même de publication.

Jules Romains possède sa métrique propre. La richesse du fonds, la sûreté du langage, le courant ininterrompu des images empêchent volontiers le lecteur de s'arrêter aux menus détails de la technique. Romains s'y arrête cependant lui-même et, tout en construisant largement, il ne songe pas moins à tout déterminer. Rien ne subsiste chez lui des inutiles contraintes. Au travers d'une longue période, un rythme s'impose par sa constance, et, si je puis dire, sa carrure. Cette volonté rythmique ne s'aide que rarement de la rime ; elle se marque souvent d'une assonance bien choisie. La mesure subsiste, très nette, malgré quelques enjambements dont la plupart signalent des effets voulus.

Les hexamètres sont fréquents. Dans les « prières »

ils sont presque exclusivement employés et conviennent, comme la gravité archaïque et nécessaire d'un plain-chant. L'alexandrin de Romains est compact et marqué d'un fort serti. Les coupures intérieures sont peu variées. Jamais de fantaisie, encore moins de divertissements acrobatiques ; l'impression d'une chose ordonnée qui poursuit un but.

Dans les longs poèmes, les différents mètres se mêlent, tantôt selon des alternances régulières, comme dans les stances ou dans les ïambes, tantôt par groupes homogènes adaptés au sens intérieur du chant.

Ces quelques constatations suffisent à montrer que Jules Romains a posé, quant à la forme, des lois franches et simples qui s'approprient parfaitement aux effets qu'il veut obtenir.

Ainsi caractérisée, l'œuvre de Jules Romains dépasse de tous côtés les limites d'une doctrine littéraire. L'unanimisme, en dépit de sa désinence, ne correspond pas étroitement à un programme d'école poétique, et cela va, peut-être, rassurer bien des gens. C'est une religion qui peut, dans un pays jeune et fervent, trouver des adeptes, des prêtres et des temples. C'est une foi qui compor-

tera partout des conséquences morales, générales et particulières capables de modifier l'ordre économique et les rapports d'un peuple.

Cet unanimisme est implacable comme une connaissance immédiate des choses, et si j'ai prononcé souvent le mot « hypothèse », je désire qu'on restitue à ce vocable son plus large sens philosophique. La conception unanimiste est de celles qui enregistrent les objections parmi les preuves ; je l'ai signalé à propos de mes propres sentiments : redouter ou mépriser le Dieu, c'est reconnaître le Dieu.

Un des critiques de Romains désirait que ce poète rencontrât Hélène ou parlât sur un tombeau. En attendant, j'accepte ce qu'il donne et m'estime un lecteur satisfait.

Le « poème lyrique » de *Un Etre en Marche* et d'autres fragments des ouvrages de Romains témoignent (en dehors de tout unanimisme) d'un sens poétique dont l'avènement multiple au monde est chose faite ; et l'on peut croire que tout un groupe d'écrivains agissent déjà pour que la poésie de demain ne soit ni néo-symboliste, ni néo-classique, ni néo-romantique...

L'unanimisme qui est, certes, plus qu'une théorie

d'art se relie, d'ailleurs, par ses manifestations poétiques, à ce mouvement littéraire qui abandonne les compositions allégoriques pour acquérir une connaissance directe du monde.

Quant à Jules Romains, il a donné le sens définitif de son œuvre, et s'il y a des incertains pour s'inquiéter de son travail et de ses succès, rassurons-les en disant que l'art est un, mais que ses voies sont infinies.

A PROPOS DE « MORT DE QUELQU'UN »

Pour dire quoi que ce soit de ce livre exceptionnel, j'arrive un peu trop tard ou beaucoup trop tôt. Les premières équipes de la critique ont donné... Elles ont été, comme il convient, partagées dans leurs conclusions. Demain les commentateurs reviendront à cet ouvrage avec toute l'attention, toute la patience, toutes la profondeur désirables. Ma besogne me réclame à une heure ingrate pour ce roman, qui, déjà jugé par la critique d'information, attend désormais l'hommage plus tardif, bien que certain, de la grande critique documentaire. J'aimerais ne point anticiper sur celle-ci, mais examiner celle-là, tout d'abord.

La réaction provoquée par *Mort de quelqu'un* est d'ores et déjà décisive et, dans l'ensemble, favorable. Les esprits les plus distingués ont, à l'occasion de ce livre, manifesté leur intérêt, leur étonnement, leur satisfaction. M. Remy de Gour-

mont, Mme Rachilde ont prononcé sur Romains et sur son œuvre des paroles substantielles et généreuses. Je dois signaler aussi une chronique où M. Marcel Ray a montré beaucoup de pénétration et, dirai-je, de sensibilité critique.

Un article, entre autres, m'arrête à cause du très curieux embarras qu'il trahit dans l'esprit de son auteur, M. Henri Ghéon.

Le fait isolé de M. Henri Ghéon mériterait examen et discussion, mais j'ai l'impression que toute une catégorie de lecteurs peuvent connaître les mêmes hésitations, les mêmes inquiétudes. Cela m'engage plus vivement à intervenir. M. Henri Ghéon suit fort attentivement le mouvement littéraire. Il a même l'habitude de rendre compte des ouvrages de Romains. Cela soumet assez fréquemment sa dialectique à des épreuves d'où elle sort toujours à son avantage. Je crois que M. Ghéon, au fond de lui-même, aime beaucoup *Mort de quelqu'un;* il se retient mal d'en parler avec chaleur et, finalement, croit devoir avouer : « Si j'abordais ce livre comme celui d'un inconnu, dans l'ignorance absolue de l'unanimisme, rien ne gâterait mon plaisir, je pourrais rendre à l'ouvrage pleine justice. »

Nous touchons un point délicat. La réticence de M. Ghéon est propre à éclairer maint lecteur sur ses doutes ; je pense qu'elle a dû trouver des approbateurs.

Eh bien, M. Ghéon avoue une faiblesse dangereuse pour un critique ; et c'est à contre-cœur que je le surprendrai en franche contradiction avec ses propres principes.

Dans un article à peu près contemporain de celui qu'il consacre à *Mort de quelqu'un*, cet auteur écrit : « Lorsque nous jugeons un ouvrage, nous ne pouvons nous référer qu'à une mesure idéale, un étalon strict, le chef-d'œuvre... » et il dit encore : « Nos jugements qui prétendent bien témérairement à l'absolu, ou au moins à l'impartialité complète, etc... »

Il n'y a aucune traîtrise à rapprocher deux propositions formulées presque en même temps par un écrivain distingué, et à constater, avec regret, que l'une dément l'autre. En lisant et en jugeant *Mort de quelqu'un*, M. Ghéon ne s'est pas, quoiqu'il en dise, placé dans l'absolu, en regard d'un étalon idéal. Il n'a pas cessé de penser aux autres ouvrages de Romains et aux articles qu'il leur avait consacrés. Il en a ressenti du malaise. C'est possible,

c'est fâcheux ; il en demeure seul responsable.

Qu'on ne croie pas que je doive précisément m'autoriser d'un tel exemple pour conseiller à qui que ce soit de lire *Mort de quelqu'un* en oubliant avec soin les livres du même auteur qui précédèrent ce roman. Bien au contraire !

Ce serait faire grand tort à Romains que de considérer isolément chacune de ses publications et, pour tout dire, de la traiter comme un accident.

Chose étrange, pour un jeune écrivain encore incertain d'un public, chaque fois qu'il donne un nouveau livre, Romains veut croire, courageusement, que le lecteur n'ignore rien de ses ouvrages antérieurs. Cela suppose une foi têtue dans la vitalité des idées et un mépris résolu à l'égard des plus élémentaires nécessités de la réussite.

Je connais assez toutes les productions de Romains pour apercevoir, à l'origine de chaque manifestation de son activité littéraire, la même résolution mêlée de confiance et de candeur. Voilà trois vertus qu'ont possédées d'autres écrivains, et non des moindres.

§

A mon sens, l'idée maîtresse de Romains s'engage, avec *Mort de quelqu'un*, dans une aventure imprévue. A coup sûr elle élargit sa destinée puisqu'elle s'humanise plus pleinement.

Après *le Manuel de déification, le Livre de Prières*, il pouvait se mêler à l'attente un peu d'anxiété. On ne s'élève pas sans gravité, sans péril, dans les régions où ces livres règnent. On n'entrevoyait point forcément où allait conduire cette religion de l'unanime qui venait de composer des oraisons et de préciser une manière de catéchisme.

Et voilà que nous sommes brusquement renvoyés à même la vie, la vie des gens les plus simples.

Jacques Godard est le centre d'une sphère lumineuse. Il meurt et sa clarté ne s'éteint pas tout de suite autour de lui. Une destinée, qui n'est pas celle de son corps, se poursuit pour lui, après sa mort, dans l'âme de ceux qui le connurent. Il semble même que la mort du corps soit pour cette vie éparse le signal d'un flamboiement plus énergique. Jamais Godard vivant n'a déplacé autant de

corps, préoccupé autant d'esprits que Godard cadavre.

L'enterrement de la dépouille de Godard est le triomphe de son existence extérieure, l'apogée de l'idée que les autres ont de lui. Mais c'est un éclat passager. Godard s'épuise peu à peu, comme les feux d'une ville qui s'endort. Une dernière palpitation plus violente que les autres et Godard s'enfonce à tout jamais dans le néant.

Non, Romains n'a pas voulu conduire une des plus belles idées poétiques de ce temps dans la sécheresse et l'abstraction. Nous voici, tout à coup, de nouveau, près des faits émouvants et simples et loin du dogme. L'unanime laisse mourir un homme. Aucune vraie religion n'a jusqu'ici laissé complètement mourir un homme. Si Romains s'était soucié davantage de philosophie et moins de vérité humaine, il aurait fait un roman tout différent de celui-ci : il aurait choisi un personnage possédant une existence objective capable d'assurer l'immortalité. Il aurait assemblé maints sophismes, selon cette fausse logique consolante inventée par les théologies, à l'usage des peuples. Il aurait tenté de montrer qu'il y a aussi un paradis pour la religion de l'unanime.

Et peut-être aurait-il, comme Auguste Comte, indiqué les rites solennels qui doivent maintenir les âmes à la surface du néant.

Il n'en a rien fait. Jacques Godard est mort. Et en lisant Romains, on sent, plus cruellement que jamais, que le nombre des Godard est infini.

Je sais bien qu'on peut trouver une autre interprétation et un autre enseignement dans *Mort de quelqu'un*.

On peut supposer que, justement, l'auteur y avertit les hommes de ce qu'il faut faire pour mériter l'immortalité, pour ne point subir le destin d'un Jacques Godard. Mais nul n'est tout à fait responsable de l'étendue et de l'intensité de sa vie objective. Le génie prime à cet égard tout autre prérogative et le génie ne s'acquiert point. Ce serait une laide chose que disperser volontairement son âme pour en sauver l'ombre. En outre cette façon pragmatique d'utiliser une telle idée laisse penser qu'on pourrait prétendre à l'immortalité humaine aussi bien par les pires méfaits que par les plus nobles actions. Le goût d'une célébrité, même éphémère, n'est point un médiocre mobile pour le crime.

Non ! non ! Romains fut tout à fait simple, j'en

suis sûr, en écrivant ce grand thrène pour la mort d'un pauvre homme.

Il a dit dans le *Manuel de déification* : « Si quelqu'un meurt de ceux que vous aimez... travaillez à ce qu'il revive. » Cette exhortation tend moins à faire subsister les morts qu'à accroître les vivants de toute la substance noble des disparus.

Dans *Mort de quelqu'un*, Romains a pensé à la mort, avec obstination et profondeur. Il n'a pas voulu se bercer d'illusions en retardant la mort d'un grand homme. Il a précipité, sur un rythme désespéré, le trépas du plus simple des êtres. Et il ne cesse pas de faire entendre que durer plus longtemps que Godard c'est retarder en vain l'échec inévitable.

César n'est pas encore mort, dit M. Marcel Ray, dans son bel article de *La Phalange*. Certes, mais César mourra. Il traîne parmi nous une interminable agonie. Un jour viendra certainement où il y aura encore des hommes quelque part et où César sera mort, complètement mort. Quel esprit, devant cette certitude, ne se surprend point à préférer une mort immédiate et totale ?

Pas un seul instant, dans le courant du livre, Romains ne parvient à oublier que le corps de Jac-

ques Godard est détruit. Pas un seul instant il ne peut, malgré les mots, le faire revivre. Et rien dans tout cela ne veut être une consolation.

Pourtant, à la fin, à l'extrême fin du volume, une flamme écarte les ténèbres : Peut-être le jour viendra-t-il où la force humaine éparpillée, indécise, fera, en faveur d'une âme qui sombre, l'effort énorme et nécessaire. « Ce serait le jour de la Résurrection, de la première Résurrection. »

Mais non ! Les hommes sont encore trop faibles. Et puis, à quoi bon ? Il faut, sans doute, utiliser ses forces pour vivre et non pour la résurrection d'autrui...

Le sacrifice s'achève sans lâcheté, sans défaillance, sans attendrissement. Les mots sont pleins de tristesse et de gravité : « Je vais continuer à vivre à mon rythme et à ma place, une mesure avant les uns, une mesure après les autres, en même temps que personne. Et, par un soir futur, moi aussi je serai quelqu'un de mort. »

CHARLES VILDRAC ET LES HOMMES

Tirer de la fréquentation des hommes les thèmes d'un art émouvant, c'est là un but qui n'est ni médiocre ni neuf. La certitude que l'homme demeure un des objets les plus dignes de la contemplation ne comporte aucun bénéfice d'actualité ; aussi ne serai-je pas tenté d'affliger Charles Vildrac avec une étiquette revendiquée par certaine école qui n'eut d'humaniste que le nom, et pour d'autres motifs.

Ayant eu l'occasion de composer une étude intitulée *Jules Romains et les Dieux*, il me convient d'inscrire en tête des réflexions présentes le titre qu'on y trouve, et cela pour les raisons d'une symétrie nécessaire et profonde.

En présence des hommes, l'un de ces poètes a violemment souhaité leur déification et l'a obtenue, selon son vœu ; l'autre a désiré les aimer tels, pour leur grandeur non moins que pour leur tou-

chante faiblesse. D'où deux œuvres dissemblables, mais qui présentent cependant comme une même saveur inaugurale et font penser que le souffle dont s'est enivré le grand Whitman a franchi l'Océan.

§

Il est un optimisme que l'on peut dire primordial, c'est celui des être jeunes ; c'est un état aimable et transitoire qui ne saurait s'éterniser qu'à la faveur d'une candeur exceptionnelle ou de circonstances spécialement romanesques. Il est un autre optimisme, conscient, inlassable et douloureux, qui est comme le dernier mot de l'expérience, qui comporte à la fois une acceptation et une décision habituelles et qui subsiste comme un équilibre volontaire.

Trois volumes de vers témoignent pour Charles Vildrac d'une lutte et d'une victoire. Maintenant que nous avons lu le *Livre d'Amour*, nous comprenons toute la joie poignante que cet homme connait à vivre entre les hommes.

Il y a, sans doute, mille façons de satisfaire aux conditions actuelles du lyrisme, mais Vildrac montre si bien comment on peut être un poète, qu'en

l'admirant ici particulièrement j'ai l'impression de rendre un hommage très général à l'âme contemporaine pour ne pas dire à la poésie même.

Il faut vivre anxieux, ce qui est une noble souffrance, ou donner une solution fervente au problème d'être et de durer.

Dans son dernier livre, Vildrac propose une solution; il n'affirme pas, il ne proclame rien ; mais, après l'examen scrupuleux de tous ses doutes et de tout le passé, il offre son espoir de vivre. C'est d'abord timide et même gauche dans la simplicité :

> Sans espoir de rien, voguer la vie
> Cela vaut la peine, tout de même,
> A cause d'instants ensoleillés
> Qu'il fait vraiment bon sentir passer.

Et, comme pour justifier cette résolution, il ajoute :

> T'apercevrais-tu que tu es heureux,
> Si ton bonheur durait plus d'une heure...

Tout est là : enthousiasmes de jadis, joies, échecs, tentatives avortées, pénibles renoncements, retours opiniâtres du simple espoir, tout est résumé dans cette espèce de sophisme fruste et consolateur.

J'ai choisi ces premières citations dans une chanson, parce que c'est là qu'on peut le mieux surprendre certains de ces aveux qu'un poète ne formule jamais plus précisément et ne renouvelle guère.

§

Charles Vidrac n'a pas toujours été aussi modeste. Lorsque, en 1905, il publia sa première suite de « Poèmes », il emplit d'une verte violence les vers qui attestèrent son premier contact avec la vie :

Vraiment, il faudrait qu'on nous laisse vivre...
Car, en vérité, nous serons utiles
Autant que celui qui sème ou bâtit,
Et comme les mains qui tissent ou filent
En vérité nos mains seront utiles.

En fait, il ne montrait pas alors d'autres désirs que ceux qu'il forme encore maintenant :

Et nous essaierons d'ouvrir tous les yeux
Et de greffer l'amour au cœur des hommes.

Mais il croyait un tel rôle dévolu spécialement à ce prêtre, à ce gardien du feu qu'est l'artiste, et sans doute lui était-il réservé d'apprendre que n'importe

quel homme doit devenir le *conquérant* des autres hommes.

Dès ce temps, il apportait une solution passionnée au problème quotidien. Cette solution était réalisable ; quelques hommes la réalisèrent. Il est difficile de séparer alors l'œuvre de Vildrac de sa vie et de cette grande aventure que fut *l'Abbaye;* je préfère cependant laisser encore dormir les souvenirs de cette tentative jusqu'au jour où leur récit, même fidèle, sera comme un conte merveilleux.

Je crois aussi qu'il y avait en Vildrac mieux que l'amour de la maison

Où vivre quelques-uns et quelques-unes...

Il souhaitait déjà de plus grands gestes et des paroles plus pénétrantes, il savait déjà que les idées *étaient en route*,

Mais elles s'en allaient, sublimes, résignées,
Elles laissaient pleurer leurs yeux hallucinés...

Et il attendait avec confiance leur victoire en lui-même d'abord, et peut-être chez les autres.

§

Cette victoire à laquelle nous assistons dans le

Livre d'Amour, elle a coûté à Charles Vildrac des étonnements navrés, des déchirements, et toutes ces heures troubles et précieuses pendant lesquelles il a écrit *Images et Mirages*.

L'homme ébloui d'illusions que nous connaissons déjà rencontre, au long de ce livre, des minutes de lucidité cuisante.

Tantôt il accueille son *enthousiasme* prodigue qui revient bafoué :

Ah ! mon pauvre enfant, malgré l'habitude
A chaque retour pourquoi pleurons-nous,
Pourquoi pleurons-nous,
Pendant que je baigne ta lassitude
Et les écorchures de tes genoux ?

Tantôt il se rit de son *simple espoir*,

Patient pêcheur qui n'a rien pris
Mais que n'assombrit nul dépit...

Ou bien encore il se reproche amèrement de céder aux *trop bonnes raisons* :

Rire et mépris sur le pauvre homme
Qui nourrit une foison
De flatteurs dans sa maison,
Tueurs de ses hontes intimes !

Chacun de ces poèmes éclaire un cruel moment. Il faut, de l'un à l'autre, suivre la lutte pour cette certitude joyeuse qui nous est réservée. Il faut sentir, contraint aux larmes, réduit à la rage impuissante, cet homme voué à la toute puissante pitié, ce poète né pour le chant, destiné aux plus précieuses révélations. Il faut démêler la naissance d'une foi, au travers d'un recueil apparemment hétérogène et qui, entre deux cris de détresse, offre un lied au rythme adorable, une page d'images délicates ou une parabole large et colorée.

Dans ce livre, comme dans le précédent, comme dans le suivant, Vildrac accuse l'impérieux besoin de chanter et il dit alors d'inoubliables choses qui demeurent dans l'esprit à la fois comme un souvenir de voix humaine et de violons.

Le Grand Oiseau blanc est le dernier poème de cette époque. C'est aussi la dernière pièce affectant la forme de parabole. C'est à la fois l'épilogue d'*Images et Mirages* et le prologue de *Livre d'Amour* ; c'est un pardon et une promesse. Le grand oiseau blessé, traînant une aile pourrie, quitte les plaines de la vie en tendant au vent une aile encore neuve, encore pure. Mais quitte-t-il vraiment les plaines de la vie ?

§

J'aime celui qui souhaite moins être un poète qu'être d'abord un homme; j'aime le poète qui, plein de sa destinée, cherche avec ferveur la seule parole, *la seule chanson* qui puisse aller atteindre tous les hommes de toutes les races.

Le moment est venu de parler directement *aux hommes*. Le moment est venu de leur offrir immédiatement quelque chose où chacun puisse trouver de quoi consoler sa tristesse, atténuer son erreur, restaurer son courage.

Charles Vildrac nous offre le *Livre d'Amour*; cet évangile lyrique commence par quelques poèmes qui retracent les circonstances, qui émeuvent l'atmosphère.

Peut-être n'y aurait-il pas ici de procédé critique plus heureux qu'une série de citations... Mais il y a dans chaque strophe de ces poèmes une telle sobriété en même temps qu'une si remarquable nécessité que la sélection serait difficile.

Dans deux pièces bien différentes, quoique parallèles (*Il y en avait* et *Commentaire*), Vildrac nous dit dans quelle situation il se retrouve vis-à-vis de soi-même et des autres.

De tous côtés, les hommes organisent leur existence, la savourent ou la subissent ; un homme, parmi les autres, semblable aux autres, participant de toute la vie d'autrui, désire avec ardeur

Une vie sans rien de commun avec la mort.

J'ai dit un homme et non pas un artiste, car la force de Vildrac dans le *Livre d'Amour* est de ne plus se placer au point de vue quand même particulier du poète, mais bien à celui, général, de tout être humain. Pour préciser cette intention, Vildrac, avec âpreté, commente la vie menteuse de l'artiste qui par ses actes est obligé de renier son œuvre.

Cette pièce, exceptionnelle, est une mise au point ; elle annonce la résolution de faire un poème tel qu'il ne soit pas désespérément étranger à l'existence de son créateur, tel qu'il soit même en entier contenu dans les actes de son créateur. Et le livre commence : il n'est pas un épisode, pas une chanson, pas une image qui ne mène aux conclusions consolantes, aux compensations joyeuses.

Deux petites pièces, entre autres, contiennent le secret de la joie. C'est d'abord ce pauvre *Paysage*, qu'avec des notations délicates, des traits si précis,

Vildrac nous peint. C'est un endroit misérable, souillé par les déchets de l'activité humaine,

> Mais on y trouvait quand même, en cherchant,
> Une bonne place d'herbe grasse,
> On trouvait quand même en écoutant
> Un bruit de feuillage
> Et d'oiseaux se pourchassant.
>
> Mais si l'on avait assez d'amour
> On pouvait quand même demander au vent
> Et des parfums et des musiques...

Il faut avoir assez d'amour ! Il faut trouver en soi de quoi rafraîchir le paysage le plus morne, il faut avoir la bonne volonté de chercher la goutte de joie que cache le désert le plus ingrat.

Il faut avoir assez d'amour et de patience, nous le comprenons en pénétrant dans ce *Clan* de femmes apparemment laides et d'hommes couramment durs, en regardant avec Vildrac tous ces visages fanés ou crispés. Nous contemplons, et nous apprenons que ces femmes, pour n'avoir pas la beauté impassible des fées et des déesses, sont toutefois belles.

> Mais c'étaient des beautés de femmes...

et nous savons aussi que la bonté des hommes a pu paraître longtemps morte,

Mais lorsque son jour arrivait
Elle était aussi pénétrante et chaude
Qu'une eau-de-vie qu'on boit en fraude
Dans les prisons.

M. Henri Ghéon, parlant de Charles Vildrac, écrit : « Il a toujours porté allègrement le fardeau de sa religion humaine ; il n'en fut jamais écrasé. »

Certes, Vildrac professe une véritable religion humaine ; le *Livre d'Amour*, par surcroît, accuse un art conforme et qu'il est opportun de situer.

Une tournure d'esprit romantique a pu projeter superbement dans l'invraisemblable des femmes belles par définition et des hommes bons par principe. Un naturalisme maniaque a pu cinématographier des personnages selon des attitudes qui, pour être logiques, ne décèlent rien de la noblesse latente; maintenant il appartient à un autre art de choisir parmi les réalités celles qui conservent à l'individu toute sa grandeur. C'est, croyons-nous, le propre du poète, aujourd'hui, de ne point idéaliser artificiellement les êtres, mais d'en recevoir la confidence décisive qu'ils finissent toujours par faire et dont la saveur fait oublier un amas de misères.

Qu'on ne pense pas que Vildrac s'abandonne à cette manière d'optimisme comme à un compromis

moelleux et de tout repos. Cette façon de vivre ne suppose pas l'aveuglement, mais elle laisse entendre la connaissance résignée des faits douloureux et le désir de les abolir.

Je dirai même que l'amour ainsi compris est le fait d'une clairvoyance particulière ; il sait le retour inévitable de la joie, du rire... Et il l'attend.

Deux buveurs se réjouissent, accoudés à la même table ; certes, mille querelles pourront les mettre aux prises demain ; ils se réjouissent, toutefois, sans arrière-pensée, et voilà le fait essentiel.

> Il y a au fond de leur vieux cœur
> Un besoin secret d'embrassade et de liesse
> Et pour cet instant de détente que laisse
> La mégère vie à leur pauvre vieux cœur,
> Les voilà qui se rient avec leurs yeux...

L'éclat des minutes d'amour illumine les heures de tristesse ; toutes les larmes d'une vie ne tiennent pas devant un sourire.

Un poème entre tous en fait foi. Je ne veux voir aucune intention de symbole dans cet épisode très directement émouvant qui s'intitule *Une auberge ;* mais n'est-ce pas l'enluminure même de l'acte de foi résumé plus haut que l'image de cette maison triste où les voyageurs malheureux sont

consolés par une petite fille qui leur offre une fleur en embrassant leur main rude :

Et voilà que l'homme sanglote, sanglote,
En tenant dans ses mains, tout gauchement
La fleur et la main de la petite enfant.

Cette enfant, la maîtresse de la mélancolique auberge l'a reçue d'un bel étranger dans une nuit d'amour unique et inoubliable. Et c'est bien là cette minute de joie dont le fruit console, au passage, tous les misérables qui viennent boire le cidre amer.

Cette philosophie de résignation héroïque fait de celui qui la porte

Un homme dont la vie rayonne large et loin
Qui ne se détourne de personne ni de rien
Et respire à son aise dans toutes les maisons.

Elle conseille l'obéissance nécessaire ; elle fait résister avec vigueur. Comme la femme du poème intitulé *Printemps*, comme cette pauvresse qui oublie tous ses enfants morts et marche avec un nouveau petit,bien vivant, vers l'été prochain, nous attendons avec confiance les événements et les renouveaux.

Si nous pensons, *après minuit*, à toutes les

agonies qui remplissent l'ombre, nous sommes soudain soulagés de percevoir la chanson dont on berce un nouveau-né dans la maison.

Cette acceptation, cette dignité, ne vont pas sans révolte ; mais la révolte même est tempérée par cette conviction que toute laideur des hommes est une erreur.

L'*Invective*, ce poème qui fait penser à certains élans du recueil de 1905, contient plus de regret que de colère. Et croit-on qu'un ressentiment durable puisse subsister dans le cœur à qui l'on doit cet autre poème : *Une Amitié*, qui révèle tant de vigilance et de lucide sollicitude ?

L'unité de ce livre est telle qu'on trouve dans ce dernier poème, moins général, comme un commandement particulier de la foi dont nous avons parlé. Et ce désir de former à deux, par l'union de ce que chacun porte en soi de meilleur, un être plus parfait ne comporte-t-il pas le réconfort de la plus salutaire émulation ? Ce désir n'est-il pas comme l'indication d'un souhait plus élevé, plus complet, qui tendrait à l'entente résolue et raisonnée dans ce grand pays

Où tout se continue dans une seule étreinte...

par la mise en commun, enthousiaste, de tout un trésor de bonheur qui demeure comme inutilisé.

On ne saurait passer sous silence un long poème, *l'Adieu :* un homme, roulé par une mer démontée, revoit dans un adieu poignant comme un pardon la terre douce et docile, les villes énergiques, et le sommeil moite, la nuit, dans les maisons.

Vildrac termine le *Livre d'Amour* par cette pièce significative intitulée : *les Conquérants*. C'est, à la fois, un épisode et une prophétie, c'est un résumé et un complément : c'est l'histoire idéale de cet homme qui, par la force de l'amour, conquiert les hommes et fait de chacun le conquérant des autres.

§

Le livre même le plus pur doit trouver des objections. La première que l'on fera peut-être à celui-ci c'est de comporter une morale, particulière et sociale. Rien ne me semble sans doute plus douteux que tout ce qui s'est produit jusqu'ici sous le nom d'Art social. Mais telle n'est point la poésie de Vildrac. Comme toutes les manifestations robustes de l'esprit, elle n'est pas étroitement limitée à une

satisfaction égoïste, en l'espèce celle du chant. Une parole qui s'adresse aux hommes doit leur être un enseignement et un bienfait. Sa plus grande valeur tient à sa plus grande généralité.

Ce n'est pas là un art utilitaire, c'est bien un art vivant.

Il n'y a que la lecture des prospectus qui laisse à l'homme sa taille naturelle. Ordinairement, lorsqu'on quitte un écrit, on se retrouve grandi ou diminué. On jugera bon que nous ne ménagions pas notre sympathie au livre qui non seulement donne le désir d'être meilleur, mais encore force à des réconciliations.

Faire personnellement œuvre d'homme bon, n'est-ce pas la façon première de prouver que, pour n'être pas *constante ni tenace*, la bonté des hommes ne finit pas moins par illuminer un jour la vie ?

§

L'avenir d'un tel art semble inépuisable. Il n'y a rien là d'une mode, ni d'un procédé, ni même d'une manière. Vildrac se place logiquement au delà du symbolisme, au cœur d'un de ces mouvements qui sont, à la fois, des réactions et des continuations.

Rien de ce qui lui fut antérieur ne lui est étranger. Visiblement, il profite de l'expérience acquise et s'en réjouit.

Tel est l'esprit qu'aucun de ses états ne saurait être inutile ou définitif ; et si nous admettons que le classicisme avait fait son temps lorsque le romantisme lui succéda, nous pouvons de même comprendre que le symbolisme ou le naturalisme sont au bout de leur carrière, et n'en point concevoir d'inutiles regrets. On ne revient pas sur les faits; lorsqu'au cours d'une époque littéraire des hommes commencent à rêver, pour leur art, un autre but et d'autres moyens, c'est que leurs aînés ont donné aux moyens et à l'objet qui leur furent propres tout l'éclat qu'ils comportaient.

Il appartenait à de très grands écrivains de conduire le symbolisme à ses fins ; et déjà les poètes aiment autre chose... La postérité choisira dans le monument des symbolistes les chefs-d'œuvre nombreux que nous leur devons, elle les joindra aux chefs-d'œuvre des autres temps, et le tout formera ce trésor classique qui vient d'apparaître comme si difficile à définir.

§

Une littérature peut se trouver vite à bout de souffle lorsqu'elle prend pour thèmes les agréments bucoliques de la culture maraîchère ; le grand Pan lui-même a paru, récemment, susceptible de s'épuiser avec une rapidité déconcertante. En fait, rien n'est dans le sujet, tout est dans l'artiste et tout se retrouvera de ce qu'ont momentanément gâté de médiocres poètes. Mais il semble vraiment qu'une œuvre soit durable qui prend pour épigraphe : *homo sum...* et qui, inspirée par les hommes, s'adresse à beaucoup d'hommes.

L'art de Vildrac devient de jour en jour plus direct, il devient aussi plus émouvant. Est-ce à cela qu'il doit, sans jamais descendre, de se révéler plus conquérant, si je puis emprunter ce terme à l'œuvre même du poète ?

§

Le lyrisme se métamorphose ; il ne déclame plus, il parle. Le poète égare moins souvent ses yeux vers les nues, mais il cherche avec ses yeux d'autres yeux. Il y a un besoin d'entente, comme après une longue confusion. On sort des tours ; on

voudrait bien serrer des mains et parler affectueusement à quelqu'un... Il en résulte une poésie cordiale d'où tout cérémonial, d'où tout artifice est banni. Rien n'est moins pompeux qu'un poème de Vildrac, rien n'est plus libéré de ces scrupules prosodiques que vingt-cinq années de recherches ont mis au point. Et cela nous conduit à parler de la forme. •

Il me serait trop facile ou trop difficile de disserter sur la métrique de Vildrac. J'ai eu l'occasion d'exprimer ailleurs, avec sa propre collaboration, des idées qui ont ému assez généralement l'opinion des écrivains pour qu'il me soit permis d'éviter ce sujet ici même.

Je dirai seulement que Vildrac, pour priver le lecteur de menus divertissements consacrés, n'en arrive que mieux à fixer rapidement l'esprit par la seule substantielle simplicité dont ses vers font preuve continûment. Il faudrait avoir un sens pointilleux des formalités pour souhaiter réserver à ces broutilles une attention requise impérieusement par tout ce que chaque strophe apporte de neuf et de savoureux. Disons, incidemment, que Vildrac semble donner au récit en vers une destinée inespérée après les réalisations dernières de ce genre,

après ce que nous devons à Paul Fort ou à Francis Jammes, par exemple.

Celui qui a écrit *Images et Mirages* ne multiplie pas les images, et chaque fois qu'il leur demande d'illuminer son poème, il obtient une éblouissante clarté.

Le plus souvent, soucieux de ne rien perdre de la précieuse signification, il prépare l'image, la développe, la construit avec équilibre et mesure. Ainsi dit-il en parlant de son conquérant :

Comme en chantant dans un caveau
On rencontre la note unique
Qui le fait vibrer tout entier
Et devient comme sa voix chaude,

Ses paroles feront trembler
Dans votre poitrine élargie
La voix belle qu'elle recèle
Votre meilleure, votre seule voix.

Il est curieux de remarquer qu'une telle image, don de la plus pure intuition, tire sa beauté neuve de la perception obscure de faits qu'elle n'explique pas, et dont elle nous donne toutefois une connaissance ample et profonde.

Mais c'est surtout par la notation que Vildrac nous fait comprendre les choses. Les traits qu'il

choisit sont toujours si décisifs, si importants, ils contiennent une telle densité d'émotion que l'objet décrit nous devient immédiatement comme un souvenir personnel.

Je voudrais ne citer que fort peu, mais les exemples sont bien nombreux. Voici le carrefour des Chétives-Maisons :

Elles sont trois, ces maisons,
Blotties au même coin, toutes les trois,
Il y en a deux qu'on n'habite plus.

Dans l'*Auberge*, un homme est assis à table :

Ses manches sont courtes et découvrent
Ses poignets où l'os fait une boule rouge.

Et ailleurs, dans *Paysage* :

On voyait encore une petite usine,
Besogneuse et basse parmi les luzernes
Et dont le tuyau, d'un élan fragile,
Crachait à coups secs et creux sur le ciel.

Toutes ces choses, images et notations, ornent des poèmes rarement très longs, toujours construits selon une architecture évidente. Ce besoin de construction est assez manifeste dans chaque pièce pour faire comprendre qu'en rejetant les genres fixes de l'ancienne métrique les poètes n'ont que plus

impérieusement senti la nécessité d'ordonner, pour chaque poème, les rapports des parties avec l'ensemble.

§

J'ai voulu dire comment j'aime un poète et pourquoi j'admire son œuvre. Sans doute est-il pénible ou dangereux de laisser s'appesantir le langage critique sur des beautés évidentes ; mais tout le monde ne connaît pas le *Livre d'Amour*, telle est mon excuse. Je crois que parmi ceux qui l'ont lu il s'en trouvera toujours beaucoup pour estimer, avec raison peut-être, que je ne fus pas adroit et qu'il y avait encore de plus heureuses choses à dire sur un tel ouvrage.

RENÉ ARCOS ET « CE QUI NAIT »

Je serai sans doute obligé de considérer distinctement, chez Arcos, l'essence spirituelle du poème, d'une part, et, d'autre part, la matière poétique même. Si je confesse la commodité de cette méthode critique, je dois avouer sa relative insuffisance. Les plus substantielles vérités s'expriment, dans *Ce qui naît*, à la faveur d'une lumière poétique si luxuriante et si nécessaire qu'il peut paraître imprudent d'exposer la pensée de cet écrivain sous une forme quelconque autre que la sienne même. Résolu à ce labeur difficile et passionnant, je me résignerai donc aux minutieuses brutalités de l'analyse.

§

Malgré les excessives agitations d'existence asservies à leurs ouvrages, l'inquiétude théologique ne demeure-t-elle pas le plus sensible souci du siècle ? Il semble toutefois qu'une pudeur écarte

certains esprits, sinon du tourment divin, du moins de ce que l'écriture a de décisif et de précis. Passé l'âge de la crise violente, beaucoup d'hommes, et qui donnent quelque prix aux mots, respectent l'exemple de ces eaux dont la surface plane dissimule des profondeurs bouillonnantes.

Il y a une candide grandeur et de la noblesse dans le geste de ce poète qui abandonne au jugement d'autrui le fruit de longues méditations créatrices, qui suppose, sans la solliciter, l'attention d'un public indocile, d'un poète qui, par avance, doit escompter tant l'accueil rétif des amateurs de vers que la critique bornée des pédants de philosophie.

Je ne donnerai pas dans cette manie qui consiste à rapporter à tel philosophe les éléments inspirateurs d'un ouvrage poétique. A certaines époques, les idées sont « bien commun », comme l'air nutritif même. Des maîtres de l'esprit assument la responsabilité de coordonner, selon les nécessités de la méthode, ce qui est l'âme d'un peuple pendant un moment. Il appartient à d'autres hommes de découvrir pour leur propre compte un certain nombre des vérités du temps, d'en subir l'expérience lyrique et d'en animer un chant.

Ce qui naît demeure un livre exceptionnel et original qu'il faut aimer expressément comme un poème, c'est-à-dire pour sa puissance de suggestion, qui est grande, et pour les richesses d'une harmonie qui connaît des correspondances profondes.

Ce qui naît est à un ouvrage de philosophie, même poétique, ce qu'une prière est à un traité des lois. Il n'y a pas d'hypothèse dans ce poème, il y a une certitude. Est-ce la diminuer que d'admettre qu'elle est individuelle et relative au seul poète qui la découvre ?

§

Dès la dédicace, l'idée de la durée s'impose. On la sent antérieure et postérieure au livre, à tout livre. Le poème apparaît comme un épisode et, de lui-même, se subordonne au temps qu'il invoque.

Cette notion de la durée, qui ne peut pas être un motif, forme l'infinie *couleur de fond* sur laquelle le temps disposera des repères.

La dédicace de *Ce qui naît* semble cependant détachée du livre. La voix qui la profère veut encore une direction et un but ; mais elle annonce une plus large résorption méditative :

Voici mon poème, ô mes amis, la lune est haute
Je me dilate lentement, je me dilate pour mourir
Vers le conciliabule
                    interminable
                              des étoiles.

Et aussitôt le poète entre dans cet état lyrique que nous tenterons, plus loin, de définir.

§

Devenir divin! Exalter patiemment ce qui, dans l'homme, est le meilleur homme, ce qui, dans l'homme, est l'essence, jusqu'à la minute où luit la flamme sublime. Telle est l'héroïque mission proposée moins aux individus qu'à la race même dont tout l'effort peut être nécessaire à la grandeur éphémère, mais rejaillissante d'un seul.

Cela suppose un dualisme fruste, élémentaire : l'homme étant, apparemment, fait d'une chose indivinisable, qui est le poids, et d'une partie subtile et pure qui n'est encore que l'humus du divin.

Comme une algue se dégage des limons et des ténèbres pour s'épanouir à fleur d'eau, l'esprit divin s'élucide et s'épure au fur et à mesure que progresse le poème.

L'obsession du poids, de l'antidieu, domine tout le début du livre : ils sont là, ceux qui vivent si étroitement dans le moment qu'ils n'aideront jamais aux naissances divines :

Mais comment sauraient-ils les présences qui durent
et si longtemps ! sur les adieux et les départs.
Tout n'est-il pas né avec eux ?
Et n'est-il pas vrai que tout doit de même
finir avec eux ?

Une obscurité tourmentée, une agitation stérile et truculente qui est de l'immobilité, une vie violente qui n'est que de la mort, une rumeur tumultueuse, qui reste du silence, tel est cet enfer quotidien qui ne connaîtra pas le dieu, dont ne saurait naître le dieu :

Rien que l'entassement
des âmes lourdes sur le sol,
rien que le grouillement
des tendances au ras du sol...

Cependant, la terre semble dans l'attente de quelque chose ; l'espoir éternel du *messie* demeure au fond des cœurs, et si personne encore ne l'a formulé, c'est que cet espoir même est plus large que l'esprit d'un seul homme et que les mots qui l'exprimeront ne sont pas encore trouvés :

La terre tourne au fond d'un grand rêve qui dure,
Chaque homme est un regard au centre d'un halo,
Chaque homme est un appel que personne n'entend.

Tout le début de *Ce qui naît* rappelle cette angoisse qui ne semble pas devoir finir, cette angoisse des songes qui visitent parfois l'esprit dans son sommeil. Les mots mêmes ne trouvent pas d'écho; ils s'étouffent et s'éteignent contre un silence feutré qui est celui du tombeau ; parfois des voûtes résonnent ; parfois aussi, venus de loin, des bruits mystérieux et comme carillonnés font supputer l'épaisseur des murs d'une geôle.

Dès les premiers vers une atmosphère opaque obscurcit toutes choses et fait que règne l'horreur sacrée.

Un cri ! et quelqu'un se dresse à demi. Au sein de la matière antidivine, au sein de cette indigence mortelle, un individu surgit, prophétique, qui s'incite soi-même au réveil.

O toi, qui portes la face dure,
étire toi tout déployé en gestes grands,
et, frénétique à me briser,
sois, autour de moi, la tension de moi...

§

Cet appel ne se perdra point. Un ébranlement semblable à celui que communiquent au sol les pas d'une multitude imprime au poème une sourde cadence qui va se préciser, s'accentuer, entraîner prochainement la foule des mots dans un rythme impérieux, car

Quelque chose, partout, ne cesse pas de naître...
Le temps enfle sans cesse et tout s'avance en lui
Selon le pas à pas de la conquête lente
Qui fait un bruit de pulsations.

Il ne faut pas voir dans ce cri augural qui a troublé le silence la révolte prévue de l'individualisme.

Dès les premiers mots, l'individu s'avoue dépassé. Il ne se lève pas pour, aussitôt, rétrécir autour de lui l'horizon, mais il parle pour que s'expriment par sa voix un espace et un temps plus larges que sa personne :

Mais quelle chose, impénétrable en son essence
est la naissance de toute heure
qui m'agrandit autour de moi,
qui part de moi et qui n'est pas
ce qui pèse des pieds sur la terre et qui va...

Tout de suite, l'individu accepte l'immense incognito qu'exige la loi divine :

Un rêve est grand ouvert et des visages passent
Comme des cartes que l'on bat d'une main lasse.

Et c'est une chose très importante à signaler que cet individualisme anonyme, que cette religion qui ne cessera pas d'exalter l'individu au bénéfice du dieu.

§

On trouve partout, dans le début de *Ce qui naît*, les expressions d'une sorte de déterminisme apparemment inconciliable avec le désir de divinisation.

L'évident besoin manifesté par Arcos de s'arracher à la tyrannie d'un pessimisme ancien laisserait peut-être supposer qu'il acceptera cet optimisme mi-parti qui est la philosophie courante des poètes, prompts à saisir la joie selon l'opportunité des temps.

« On trace une ligne de démarcation, dit William James, mais la plupart d'entre nous ont un goût très vif pour les bonnes choses qui se trouvent des deux côtés de cette ligne. » Et voilà qui semble

applicable à ces poètes dont la foi et même la bonne foi se transforment « selon les séductions diverses qui se succèdent avec les heures », comme dit encore James.

Je discerne un tout autre esprit chez Arcos. Certes il dira :

Mais il est en moi un plus fort que moi,
un plus vrai que moi qui dicte la loi...

Mais la force déterminante ne lui est pas étrangère. Si la plus épaisse partie de l'être est déterminée, n'est-ce pas par le reste même, par l'élément divinisable et parfois divin qui, certes, n'est pas strictement individuel, et qui ne cesse pas non plus de faire partie de l'individu :

Ne sens-tu pas en toi quelque chose de fixe
comme un centre éternel que tu ne peux pas dire ?
Ne sens-tu pas comme un courant te traverser,
courant venu de loin et qui, tu le sens bien,
ne s'arrête pas à l'homme que tu es ?
Ne respires-tu pas de toute ta conscience
un bien-être secret, une intime confiance.

N'est-ce pas dire que, dans l'homme, le libre arbitre est confié au « meilleur homme » avec toute autorité sur le poids ? Ne serait-ce pas admettre aussi que les deux éléments de l'homme, puisqu'ils

peuvent s'influencer, puisqu'ils ne sont pas inconciliables, sont de même nature? Et peut-être que, sous l'apparent dualisme signalé d'abord, s'affirme un monisme profond, souvent sensible, et qui me semble naturel au poète très religieux d'une œuvre pleine d'unité.

§

Cette naissance du Dieu, rien ne la trahit d'abord qu'une rumeur rythmée, relevée parfois de grands cris.

Dans l'attente, l'homme se prépare et s'achève.

Beaucoup des poèmes de *Ce qui naît* expriment cette lente éducation. Les strophes affectent la forme de commandements divins.

Il faut être activement et passivement un homme :

> Si tu es l'arbre grand qui a partout des branches
> et que toutes les choses emplissant l'espace
> puissent venir sans crainte
> comme des oiseaux se poser sur toi...
> alors tu pourras naître
> en toute minute de chaque jour
> chaque jour de ta vie entière.

Il faut être « un lieu de recueillement ». Il faut s'appliquer à ne rien laisser inculte en soi-

même, car on ne sait pas si le terrain abandonné n'est pas celui dont les frondaisons pourraient le mieux abriter un temple.

Au prix d'une abnégation vertueuse, au prix d'une incessante purification et de l'abandon résolu de ce qui, dans l'être, demeure indivinisable, chaque homme aidera, selon sa puissance, à la naissance ou à la croissance d'un dieu. Il ne cherchera pas la gloire égoïste d'être parmi les élus, mais il acceptera d'être

un qui vient, prendre le disque et le jette plus loin...

Il ne sera individualiste que pour l'effort et s'en remettra au temps de faire mûrir les fruits en leur lieu et en leur saison.

Il faut insister sur la nature de cet individualisme chez un homme qui, avant qu'il n'eût fait toute clarté en lui-même, disait déjà dans la préface d'une œuvre précédente : « Ce que nous ne sommes pas, grâce à nous un autre le sera. »

Et ainsi s'affirme une continuité du génie dans le temps. La pensée préparée au cours d'un âge est reprise plus tard, souvent après des siècles de sommeil. Au travers du temps, les esprits de même essence se retrouvent à la même tâche, s'unissent

par-dessus la mort, et la confluence de leurs haleines est ce tourbillon divin, plein de puissance, qui gronde au sein de l'éternité.

... de loin en loin ces grandes voix qui se répondent.
Je vois une guirlande allongée à travers les siècles,
un toast prolongé de coupe en coupe à travers les siècles...
Je vois les immortels qui accrurent le dieu
debout parmi le drame et les mains aux épaules,
les arches d'un grand pont qui monterait.

Cette continuité dans le temps assure une survivance sublime à tous ceux qui ont *vécu en Dieu*, à tous ceux qui se sont montrés dignes de ne point mourir ; elle arrache à la destruction et à l'oubli tous les hommes dont la parole a continué de fermenter et d'agir :

Il y a dans l'air un goût de conquête ;
une conquête qui ne veut d'aucun sommeil.
Elle n'accorde pas de repos même aux morts...

§

Ce qui naît se termine dans une longue exaltation religieuse. Un homme est là, ivre, fixé à la terre qu'il s'associe par l'emprise innombrable et profonde des racines, dressé dans le ciel pour recueillir et amplifier tout ce qui passe. Un homme est là, sans cesse illuminé d'éclairs.

Il vient de naître plus que lui
et ne peut pas se contenir...
Il est soudain comme il n'avait jamais été.

En attendant qu'il tombe et laisse l'étendard à d'autres mains plus jeunes, il existe, multiplement, frénétiquement et réalise

Avec ce qui errait de l'idée dans l'espace
le rêve obscur de vingt héros.

§

N'est-il pas éminemment poétique cet ouvrage qu'on ne peut raconter qu'en langage quasi-lyrique, qu'on ne peut résumer qu'au moyen d'images ? J'aurais voulu décharner *Ce qui naît*, mais les moyens de l'analyse sont ici d'un secours médiocre ; ici comme toujours, comme partout dans le domaine de l'art, il n'est pas suffisant de comprendre.

Je ne laisserai cependant pas supposer que l'œuvre d'Arcos prétende aux vertus discutables d'un ésotérisme.

La poésie a déjà traversé des crises trop édifiantes. Si être *direct* c'est dire expressément ce qu'on veut dire, j'assurerai donc que l'art d'Arcos est direct et que *Ce qui naît* n'a rien d'un poème symboliste.

D'une première jeunesse symboliste, Arcos a gardé une luxuriance particulière du vocabulaire, une atmosphère pleine de teintes et un souci de développer les images avec amour.

§

Je sais que pour beaucoup d'écrivains, d'ailleurs pleins d'autorité, la principale qualité d'un beau poème serait de ne comporter aucune conclusion et de provoquer la rêverie sans même l'orienter ; je sais aussi que de notoires exemples illustrent une telle conception.

Mais je pense que chaque page de *Ce qui naît* pourrait, sans doute, satisfaire à une pareille donnée. La critique expose et disserte là où il suffit à l'art de suggérer. Du texte de l'analyse à la matière originale il faut rétablir par l'esprit les distances nécessaires ; il faut admettre aussi que *Ce qui naît* peut tolérer d'autres interprétations que la mienne.

Si j'ai tenu à rechercher, à rendre apparentes les pensées profondes du poète à travers le poème, c'est que, malgré tout, les œuvres survivent au temps qui peuvent témoigner devant la critique séculaire d'une construction non arbitraire et d'unité pré-

établie. Je ne saurais, d'autre part, négliger de dégager les conséquences vitales d'un art, eu égard à leur valeur hautement tonique et génératrice de force.

Quelle que soit la qualité littéraire qu'il attribue à l'œuvre poétique d'Arcos, un lecteur impartial ne peut méconnaître la noble générosité de l'inspiration, la continuité de la réalisation et ce désir sans cesse exprimé d'être un meilleur homme. Si le méthodique développement de propositions morales demeure du domaine de la philosophie, c'est bien à la poésie qu'est dévolu ce rôle d'exalter l'homme et de l'enlever jusqu'à ces régions de l'esprit où le bon rejoint le beau et le pénètre.

§

Je m'attarde à commenter le sujet de *Ce qui naît*, je me complais à supputer les intentions du poète, je prête l'oreille aux échos que ne peuvent manquer de susciter de tels vers... Cependant il y aura des lecteurs pour ouvrir ce livre et dire : « Mais ce sont des vers libres ! » Il y aura d'honorables lecteurs pour refermer ce livre et dire : « Malheureusement tout cela ne rime pas. »

Tant de fiel entre-t-il dans l'âme des dévôts... de la métrique ? Et les partis pris sont-ils si exclusifs, que les questions de forme ont motivés ?

Certes ! et des esprits non médiocres, mais prévenus, peuvent, encore maintenant, prêter à des conventions « typographiques » toute l'attention qu'aurait justement sollicitée la pensée de l'écrivain. Il faut cependant reconnaître les progrés constants de l'accoutumance, et que sans cesse plus de gens acceptent de lire — oh ! comme de la prose — des vers non réguliers.

Je ne demande que ce minimum de tolérance aux lecteurs de *Ce qui naît*. Il est des choses qu'on ne peut pas toujours redire...

A propos du poème de René Arcos j'aurais aimé ne pas discuter d'une forme rigoureusement déterminée par le fond, si l'auteur n'avait eu le spirituel caprice d'accorder justement à une précaution typographique les honneurs d'un liminaire.

A vrai dire, je n'attache aucune importance au petit tiret dont Arcos marque parfois l'arrêt des rythmes ; l'absence de majuscule initiale pour chaque vers ne m'intéresse pas davantage. Mais je veux insister sur d'autres points.

Il semble très difficile d'extraire de *Ce qui naît*

une seule page tout à fait propice à la déclamation. Aucun des fragments de cet ouvrage n'affecte, pris à part, cette *forme* dans l'espace et dans le temps — si je peux dire — qu'on est accoutumé de reconnaître à un poème ; nulle page de ce livre ne constitue un épisode « clos » ayant une exposition, un développement et une fin. Je fais toutefois exception pour la dédicace qui me semble en marge du reste.

C'est que René Arcos rejette tout ce qui pourrait, de près ou de loin, rappeler ce qu'on est convenu de nommer le *sujet poétique*. Rien, chez lui, ne fait penser à ces thèmes dont, par avance, l'esprit devine l'évolution puis la chute. Il souhaite, uniquement, ce que je voudrais appeler *l'état lyrique :* le poème commence et on se sent transporté dans une atmosphère éternelle, non point « conditionnée » en vue de besoins momentanés, mais vastement préexistante. Et lorsque l'esprit s'échappe de cet empyrée, il ne doit pas prendre pour une péroraison la fin de son propre effort et les limites de son attention.

Parfois, au long du poème, il y a une large solution de continuité dans le verbe. Puis le flux harmonieux, un instant interrompu, repart avec

une force nouvelle. D'une strophe à l'autre, le poème s'accroît de quelque chose qui était contenu dans cette pause de la parole, qui n'a pas été une pause de l'esprit, dans ce silence que j'aimerais à qualifier de *silence poétique.*

§

Il faudrait citer beaucoup, en commentant un livre d'Arcos. Le travail de création, chez ce poète, comporte un continuel effort de concentration. Les vers se succèdent, pleins, chargés, presque alourdis de cumuler plusieurs destinées. Je ne veux, en rien, blâmer une concision qui, même excessive, demeure pour un écrivain une qualité de premier ordre, mais j'admets parfois, dans le poème, un peu moins de rigueur. A se priver de certaines distractions qui ne seraient pas des amollissements, l'écriture d'Arcos perd en agrément ce qu'elle gagne en austérité. D'ailleurs, ne le veut-il pas ainsi ? Si une lecture hâtive de *Ce qui naît* demeure possible, elle ne peut être qu'infructueuse, et, en définitive, il faut louer le poète qui a le courage d'être exigeant et qui refuse un lecteur mal résolu à se donner tout entier.

§

Une poésie aussi intérieure doit sans cesse régénérer ses sèves au contact du monde concret ; aussi s'exprime-t-elle par le jeu ininterrompu des images :

Un peu de moi qui attendait s'est endormi,
parmi le brouhaha du monde
comme un mendiant dans un couloir.

Il y a, chez Arcos, une manière particulière de vivifier l'abstraction, ce qui rend soudain très sensibles des choses d'une grande généralité :

Les hommes acculés par l'infini contre la terre.

Et comme la notation proprement dite est très rare — ce qui est naturel dans un poème dont le monde extérieur n'est pas essentiellement l'objet — on conçoit la prépondérance des images et leur rôle.

Elles sont produites parfois, brusquement, sans la formalité syntaxique du « comme », ou du « ainsi que » dont le retour fatigue à la longue, ce qui leur donne l'allure de commentaires intermittents et lumineux, en marge du discours :

... ne pas descendre, remonter,
contracter le temps jusqu'à le suspendre.
(Cette bête égorgée qui retient tout son sang pour
durer encore !)

§

La rythmique de René Arcos est réellement trop sensible pour motiver des démonstrations ; elle apparaît comme justement adaptée au sens selon toutes les nécessités de la plastique. Peu de mètres impairs, peu de longues périodes d'un même mètre, une ondulation harmonieuse, une mélodie continue qui est bien ce que le sujet réclamait, un vocabulaire encore chargé, qui se débarrasse, au long du livre même, de quelques mots adoptés pour leur séduction temporaire.

Mais j'éprouve quelque gène à ratiociner quand il s'agit d'un poème et que j'aime.

Quelle indiscrétion puérile et barbare y a-t-il à gratter une peinture pour savoir « comment c'est fait »! Il faut avoir le courage de ne plus expliquer la forme novatrice d'ouvrages destinés à s'imposer par la densité d'esprit qu'ils témoignent.

§

Si quelques critiques ont dit déjà qu'on prend de l'intérêt à lire *Ce qui naît*, je peux assurer qu'on trouve de la joie à le relire. Aussi ai-je mis quelque application à ne parler que pour ceux qui pensent l'avoir déjà lu.

A PROPOS D'UN POÈME DRAMATIQUE

DE GEORGES CHENNEVIÈRE

« LE PRINTEMPS »

Il survient parfois, vers la fin de l'hiver, de belles journées pleines de quiétude et de tiédeur. Les hommes en jouissent avec recueillement, comme d'une trêve que veut bien accorder le temps et ils y prennent, sans illusion, le goût d'une saison meilleure.

Des semaines passent et voici qu'un beau jour se lève.

N'est-ce qu'un beau jour? Non, c'est une aurore exceptionnelle, telle qu'il n'en est qu'une seule dans l'année, c'est le jour du printemps. Bien avant le lever du soleil, une immense certitude se propage de l'est à l'ouest. La proximité d'une chose sacramentelle pèse sur les sommeils attardés et remplit d'un trouble ineffable tous ceux qui se sont tôt levés. Rien d'évident n'apparaît, rien d'officiel n'est

prononcé, mais quelque chose d'intime descend de tout le ciel dans toutes les poitrines, et sans s'être dit le moindre mot, on sent que l'on partage une émotion unique.

Alors le soleil se lève et tous les hommes échangent avec la nature, pour une année, des serments mystérieux et solennels.

La neige peut revenir, le vent peut se faire plus rude qu'il ne fut pendant les mois mauvais, la pluie peut poisser les rues et assiéger l'horizon, mille misères peuvent encombrer jusqu'à l'écœurement les jours visqueux et blêmes, les choses essentielles ont été entendues, les confidences faites. Il règne au fond de tous les propos une confiance miraculeuse. Le printemps entrevu ne saurait plus se refuser.

Il est sous la croûte du gel matinal, il travaille dans la pourriture des feuilles du dernier automne, il tremble avec les gouttes d'eau lucides au bout des branches encore nues, il met son odeur dans les rafales chargées de grêle, il patiente dans les membres las, dans les cœurs prévenus.

§

Je crois qu'il faut d'abord raconter ce livre. Je

n'ai pas à dégager l'unité d'un recueil de vers ou à marquer d'un trait fort la structure d'un long poème. Il s'agit ici d'un poème dramatique qui présente des caractères, suppose, sinon une action, du moins une progression, et conduit d'un prologue à un dénouement.

Je dois donc me laisser guider par une histoire. Et il me convient de commencer par la simple analyse pour fonder plus tard avec précision les raisons qu'il y a d'admirer un tel livre.

§

Une grande ville reçoit le printemps. Entre toutes les maisons, il y a une pauvre maison chargée de foyers empilés les uns sur les autres. Le soleil et l'avertissement du printemps descendent dans la cour en puits qui sent la pierre lavée, l'eau de toilette et la cuisine. Il y a dans la maison un logement modeste qui ne connaît pas la grande lumière pendant les mois d'hiver; le parfum du printemps y pénètre avec un rayon déjà chaud. Dans le logement respire un jeune homme semblable à beaucoup d'autres jeunes hommes, et voici qu'il sent le message du printemps comme un baiser sur sa bouche douce-amère, comme une révélation dans

son esprit tourmenté par les choses apprises. Henri est un homme qui pense et qui parle au milieu d'une famille fruste, besogneuse. Il a travaillé, éprouvé, réfléchi, assez pour ressentir plus vivement que les autres l'arrivée et le départ du bonheur, la permanence de l'inquiétude. Il assume ce devoir d'être la conscience d'une maison, le député de l'âme auprès des instincts.

Mais comme il n'est cependant qu'un convalescent, malgré ses vingt-cinq ans, comme il est gouverné plus qu'il ne gouverne, comme il est trop faible pour faire sans péril de grandes dépenses de joie, il accueille avec ce printemps quelque chose de terrible, de désirable et sans doute de décisif :

Je n'ai jamais senti,
senti le printemps comme cette année.
Il fait explosion dans mon cœur qui se fend...
Quand on en a vu dix ainsi,
on doit être vieux et près de la fin ?

Cependant toute la maison réagit vigoureusement sous la volonté du soleil. Un frisson énergique monte et descend dans les charpentes et fait circuler dans les chairs une étonnante allégresse. Les malades se lèvent et vont mettre une pâle figure à la fenêtre. Tout à l'heure, à coup sûr,

on les verra dans la rue
avec des regards de nouveau-nés.

Les jeunes filles remplissent l'obscurité des escaliers d'un tapage de cris, de rires et d'étoffes claires. Le printemps les a visitées d'abord,

Il est entré déjà dans ces petites âmes,
Elles rient aux éclats ; elles sont heureuses.

Les enfants élargissent une ronde dans la cour trop étroite. Le grondement impatient et puissant de la ville cerne la maison, traverse les murs, vient refluer jusque dans les coins les plus silencieux :

Le cœur règne.
Bouche en avant, dans l'attitude de la soif,
les hommes sont au bord du grand baiser de l'air.

Et le pauvre Henri est tour à tour envahi par des tempêtes de désirs nouveaux et torturé par les plus anciennes détresses.

C'est l'âme surtout qui a besoin d'air...

Je voudrais boire comme un moissonneur qui, debout,
prenant à deux mains la cruche de terre, entourée de linges,
qu'il avait posée à l'ombre des gerbes entassées par cinq,
boit longuement, les jambes écartées pour l'équilibre...

Mais survient la vieille mère, qu'une maternité tardive épuise. Elle aussi sent le printemps ; elle a

quitté la chambre étouffante au goût de maladie pour venir respirer le premier soleil. Du bonheur se mêle à ses traits flétris; elle voudrait être un peu heureuse, et Henri devient tour à tour, pour elle, un petit garçon espiègle, un ami enthousiaste, un initiateur chaleureux. Les enfants rentrent en bande, apportant le désir du jeu : tout le monde va jouer, tout le monde joue. Le père revient, sûr d'un travail bien payé; une gaieté généreuse s'empare de tout le monde, une musique impérieuse et cordiale semble annoncer le commencement de la danse. La famille s'unit à la joie de toute la terre. Le petit nouveau-né rit pour la première fois.

Le rythme de cette danse à laquelle le renouveau va donner un impérieux élan, Henri, seul dans sa chambre, seul dans la nuit, le sent ébranler la ville qui dort :

> Un souffle de musique a renversé les têtes ;
> Les corps commencent à tourner...
> On sent en soi l'épanouissement soudain
> d'une vie qui prolonge au loin des bras avides,
> et la danse
> est la volonté qui lui naît de se saisir.

Renvoyé du sommeil, débordé du désir de s'aban-

donner à cette danse universelle, mais sûr d'un avenir amer, il attend l'aurore du grand dimanche, du premier dimanche d'avril, du jour de fête où les vœux seront prononcés, où le destin décidera ; et il s'apprête à se jeter résolûment parmi tous ceux qu'emportera la grande ronde.

> Le jour sera chaud et doré
> Comme le pain qui sort du four
> et dont on mord la croûte.
> Nous serons près les uns des autres,
> tout près, on chantera, on rira, on boira...
> J'irai avec vous. Je ne suis pas un étranger.
> Dites, je vous ressemble, et j'ai besoin de joie...

La promenade publique est pleine de poussière et d'amour. Des couples passent, disant des choses éternelles, misérables et divines. Un malade ébloui se traîne sur les bancs :

> Comme c'est doux ! Parfois le printemps nous renverse...

Un ouvrier empêche un mendiant de mendier, un monsieur solennel rime un lyrisme de discours électoral ; partout les cafés ont l'air de corbeilles chargées. Un savant qui a quitté son travail vient murmurer dans le brouhaha :

> Ceux qui sont dehors à cette heure
> ne cherchent pas la vérité ; ils en font une.

Des artistes plongent dans les trésors du jour des mains avides et ravies. La foule braille, un camelot l'ahurit. *L'homme qui boit* explique à qui veut l'entendre ce que c'est que la soif :

L'homme qui boit doit boire en regardant les arbres,
la route, devant lui, l'espace, les passants,
car ce qu'il boit alors, ce n'est pas le vin seul,
mais tout ce qui l'entoure et qui devient son sang.

L'homme qui boit arrête la foule et la coagule autour des tables où le vin brille. La soif gagne les couples, les malades, les mendiants, elle attire dans la danse une chaleur fluide et fervente qui fouaille les corps trop lents, précipite la cadence, fait de la rumeur un tumulte et du tumulte un tourbillon.

Mais Henri cesse de boire et quitte déjà la danse comme un homme dont la tête trop lourde ne supporte pas de tourner.

Réfugié dans sa chambre, tout à fait dégrisé, il précipite l'épilogue d'une pauvre histoire amoureuse qui fut peut-être un de ses grands thèmes d'espoir. Il abandonne, il rejette une joie qu'il ne peut pas étreindre entière. Il sent que l'heure magnifique a passé, et que vraiment il n'y a dans toute la longue année qu'une journée où l'on s'abandonne à la danse sans tristesse.

Les lumières de la fête s'éteignent. On ferme jusqu'à la boutique où la petite fille qui n'a pas encore eu son dimanche vient acheter le dernier sucre de pomme. Le silence gagne du terrain. Les rues se vident. Les maisons s'engourdissent et se tassent. Et la prostituée qui a fini sa journée bâille et compte sur ses doigts :

Demain lundi... demain lundi...
Mardi, mercredi, jeudi, vendredi,
Samedi, dimanche... lundi...

Tous ces jours-là viendront ; ils apporteront leur âme. Il ne faut pas gaspiller la joie. Et pourtant, sait-on mesurer ses forces ?

Le logement est redevenu triste et lugubre. On n'y entendrait que le souffle indistinct du petit enfant qui vient de naître et les sanglots de la mère qui interroge le vide de sa vie et ne connaît plus le printemps.

Rentrent les hommes : le père aigri d'avoir inutilement battu la ville hostile, le frère aîné, bellâtre et borné, Henri que gagne un désespoir irrémédiable. La grande flamme a cessé de battre, il n'y a plus là que des hommes désunis et nus, des hommes qui ne savent plus être heureux.

La querelle misérable est inévitable. Henri sent

tout à coup que devant des êtres déroutés, des cœurs incrédules, il lui faut sans doute incarner très dignement cette pensée qu'ils méconnaissent, qu'ils bafouent. Il les conjure de ne pas se montrer autres qu'ils sont :

Souvent un malheur vient
à cause d'un mot qu'on aurait dû dire
qu'on a voulu dire
et qu'on n'a pas dit.

Mais, désolé de se sentir à tout jamais trop loin d'eux, peut-être épuisé par la débauche d'une heure joyeuse, certain qu'il doit donner à ces pauvres gens la mesure de ce que peut une âme qu'ils ignorent, Henri se tue. Au dehors il y a une belle nuit :

C'est un printemps comme les autres :
il me semble pourtant que je sens le parfum
de la plus petite violette,
et que je vois le visage de tous les hommes.
Il faut que je n'omette rien dans mon adieu.

Le jour du printemps a passé, Henri meurt ; certes, il ne pouvait plus vivre...

Un de plus aura bégayé en vain,
un de plus aura donné son cœur.
Un de plus mourra, bouche close sur son rêve,
un de plus aura tutoyé tout l'inconnu,
simplement pour avoir moins peur
et par grand besoin de caresse.

§

Voilà ! C'est fort difficile à raconter! Je n'espère d'ailleurs pas avoir donné, en quelques lignes, l'impression de ce que peuvent être la matière, le mouvement d'un livre abondant, animé, gonflé de substance.

Le Printemps est un *poème dramatique*. Je crois que l'on devrait réserver cette dénomination à un genre que, par exemple, ce volume caractérise très précisément. Il s'agit bien d'une œuvre qui ne prétend jamais à la réalisation scénique. Elle admet des voix collectives, elle autorise de considérables soliloques qui appartiennent proprement au genre lyrique, elle se soucie médiocrement de tout ce qui serait nécessités théâtrales.

D'autre part un tel ouvrage développe une manière d'action accomplie par des personnages qu'on ne pourrait souhaiter plus réels, plus objectivement vivants.

Le fait de produire le poème sous forme de dialogues dispense de toute formalité narrative. De brèves indications commentent le discours et précisent, sans excès, les éléments conditionnels.

Tout le reste tient dans les voix unies ou successives.

La présentation et l'évolution des caractères suffisent à donner à ce genre de poème une allure exceptionnelle. Certes, le lyrisme est continu et polymorphe, passant de l'une à l'autre bouche. — J'emploie lyrisme au sens originel du mot. — De ce fait, le livre est plutôt comme une gerbe, un bouquet de lyrismes divers. Chaque personnage s'y exprime avec ses moyens personnels, et la variété même des caractères explique et motive ce mélange de tons que certains critiques ont mal souffert, dans *le Printemps*. A vrai dire, la multiplicité des langages ne laisse pas d'être sujette à une grande unité de style. En cela, Chennevière se conforme aux vœux d'une littérature qui est demeurée classique après le naturalisme. La recherche de l'objectivité reste soumise au contrôle d'une inspiration homogène, ce qui fluidifie l'atmosphère et donne une impression d'harmonie.

Je sais bien que beaucoup aiment *le Printemps*, qui justement lui ont reproché de faire voisiner, dans la même page, des beautés de premier ordre avec des manières de vulgarités, ou avec des longueurs.

Mais, je le répète, il s'agit ici d'un poème dramatique, construit à l'imitation de la vie qu'il stylise largement. Une matière conditionnelle abondante, toujours savoureuse, relie normalement les périodes de pleine exaltation où le poète atteint les régions les plus élevées de l'émotion.

Le libre développement des caractères s'accommode d'un excès de pâte. A même cette substance copieuse des esprits fort différents peuvent trouver à se satisfaire. *Le Printemps* participe en cela de la vraie pièce de théâtre qui mêle aux paroles sublimes les paroles les plus humbles; il ne cherche pas continûment l'expression essentielle à quoi tendent d'autres genres poétiques.

— Genre bâtard, dira-t-on! Non, genre nécessaire et bien défini. Il serait à souhaiter que le théâtre volontairement injouable, qui n'ose pas toujours rejeter quelques-unes des contraintes de la scène, aboutisse carrément à cette forme animée, limpide, délivrée, bien lisible qui est le *poème dramatique*. *Le Printemps* en offre, à mon sens, un exemple complet.

§

Je ne sais pas encore si Chennevière doit être

un homme de théâtre, mais *le Printemps* ordonne d'espérer beaucoup de qualités déjà plus que sensibles à cet égard. Il y a des scènes entières où se manifestent tels dons d'émotions qui comptent parmi les plus sûrs mérites d'un dramaturge. Les beautés du drame tiennent moins à l'éclat du langage — j'en demande pardon aux romantiques — qu'au rapport des mots avec la situation dramatique.

Dire « je suis resté assis trop longtemps », c'est bien prononcer la phrase la plus simple, la plus courante, la plus dépourvue de beauté propre.

Et cependant, quand Coriolan, bouleversé par l'attitude et les discours de sa mère, sentant sa volonté fléchir et son orgueil vaincu, se lève et dit : « je suis resté assis trop longtemps », toute la majesté d'un caractère, toute la grandeur d'un conflit élèvent très haut ces humbles paroles qui empruntent alors à leur destin intérieur un éclat imprévu.

Le théâtre peut rappeler tout esprit au respect des propos les plus communs. Les symbolistes, et même les plus grands, ont peut-être un peu chéri les mots pour les mots mêmes, et c'est sans doute pour cela qu'ils n'ont pas aimé le théâtre.

Au théâtre, la lettre tue par sa pauvreté souvent et quelquefois par son opulence. Plus que tout autre genre littéraire c'est le théâtre qui peut, à la même époque, souffrir de deux vices contraires : le mépris et la passion du verbe.

§

La plus fraîche juvénilité pare le poème de Chennevière. Cet Henri qu'un printemps exalte et tue, comme la lumière certaines fleurs fragiles, n'est-il pas demeuré l'adolescent surchargé d'âme que tout homme est au moins une heure dans sa vie quand, après avoir eu plus de forces que de désirs, il lui faut commencer à sentir plus de désirs que de forces.

C'est un âge poignant entre tous. C'est l'âge où l'on supporte également mal le bonheur et la souffrance. C'est le moment où l'homme, qui n'a pas encore conclu de traité avec soi-même et avec le monde, est plus sensible que jamais à l'injustice. Tout le révolte ; rien ne semble fait pour l'apaiser. La plus ferme de ses certitudes est encore précaire et il ne saurait s'y résigner ; la plus naturelle des joies garde quelque chose de fortuit qui lui répugne. L'inconstance même de sa volonté lui rend

plus évidente et plus cruelle l'inconstance des événements, et, quand tout lui serait prétexte à vivre, la plus misérable occasion lui devient prétexte à mourir.

Henri a toutes les lucidités ; voilà ce qui ne se tolère pas. Il ne sait pas encore ne point voir certaines choses. Il n'a pas encore fait de compromis avec l'existence.

Le plus beau printemps apporte beaucoup de plaisirs et beaucoup de douleurs ; Henri ne connaît pas encore l'hypocrisie nécessaire.

Et cependant, avec quel enthousiaste respect il contemple le petit enfant en qui repose le sacré potentiel humain :

Ces yeux-là verront les étoiles.
Des milliers de nerfs affleurent à la peau,
partis à la recherche du monde
qui les baigne d'un premier flux :
Il y a plus de bonheur dans ses poings
que n'importe où dans l'univers,
n'importe où dans l'âme d'un sage.
Je ne les ouvrirais qu'en leur faisant du mal.

Je suis ému et comme vierge devant toi,
petit roi d'un futur,
et ton sommeil me fait regarder en moi-même.

Mais soudain, tout se déforme et se déplace. Tout s'altère :

Un enfant pleure. Le monde est triste.
Toute l'angoisse s'agglomère
dans ce sanglot qui devient anonyme
et qui contient plus de douleur
que l'enfant n'en mit à pleurer...

Avec quel frais et charmant optimisme Henri saisira les occasions d'aimer les hommes et l'univers des hommes :

De loin, c'est vrai, la voix est toujours belle et douce.
La joie humaine a remplacé le bruit du temps...

mais c'est pour n'en éprouver que plus rudement le poids des concepts qu'il n'a pas encore pu tenir à distance :

J'écoute avec douleur, et sans m'en rassasier
le sifflement vaste du temps
dans les oreilles, en silence...

Le temps ! C'est surtout la nuit qu'il vit,
roi des corps, insaisissable, timide et présent.

Les désirs indisciplinés se bousculent en foule. Ce conseil du sage, dans le prologue :

Sois simple comme quand tu manges et que tu bois...

il n'est pas pour Henri, qui ne sait pas encore

penser à ce qu'il n'a pas, sans souffrir, selon l'expression de Jules Romains, « d'une sorte de dessaisissement ».

Il ne sait pas, cet homme jeune, cesser d'obéir aux choses réelles sans devenir aussitôt l'esclave des choses rêvées. A chaque instant reviennent le tourmenter la pensée et le besoin de ce qu'il pourrait si naturellement avoir, mais n'a point à cette minute même :

> . . . laissez-moi respirer l'air frais,
> regarder l'espace ingénuement...
> .....
> de l'herbe fraîche sous ma main,
> n'importe quoi, de l'eau fraîche dans ma bouche,
> n'importe quoi ! je voudrais parler à quelqu'un.

Mais si l'herbe lui est offerte, mais si l'eau lui est versée, mais si ses paroles trouvent une oreille, à quel autre désir voudra se vouer ce cœur impatient ?

Toute l'angoisse d'un tel caractère aboutit à cette interrogation éternelle :

> ô monde es-tu ce que je pense que tu es ?

§

Je m'attarde volontiers au personnage d'Henri.

Sa seule création suffirait à un poème, à un roman, à un drame. Chennevière n'en a fait que le noyau d'un livre complexe et complet.

D'autres personnages se meuvent à l'entour. Aucun ne me semble inopportun, illégitime ou faiblement dessiné. La mère, toute de simplicité douloureuse, et qui « à la longue, a perdu l'habitude de la joie » ; le père Laurent, qui voudrait confier à Henri le secret des vieillards :

Le soleil est moins chaud sur leur cœur,
mais il va plus avant dans leur âme
qui adoucit sa pente afin d'avoir moins d'ombre.

Je ne peux risquer d'esquisser trop sommairement les autres personnages : le père, les frère et sœur, l'homme qui boit, le camelot, Lucienne, toutes ces figures que nous connaissons si bien et que nous ne sommes point étonnés de retrouver là, si nous savons de quelle poésie propre rayonne tout être, même le plus vulgaire.

Il y a surtout les enfants ! Chennevière les fait rire et chanter à toutes les pages. Leur babil forme au discours un accompagnement adorable et musical. Ils jettent, dans les passages les plus sombres, une clarté fugitive, mais qui n'en a pas moins le temps d'illuminer complètement les choses.

Leur langage est bien celui qu'on leur connaît :

Les jours maintenant auront tous leur dimanche
et leur jeudi,
tous !...

Moi, je t'aime bien, beaucoup, par le cou ...

Pourquoi, en lisant *le Printemps*, se prend on à souhaiter à ses côtés les enfants qu'on a déjà vus, pour les voir encore, les écouter et jouer avec eux?

§

J'ai trop affirmé ma sympathie pour ce livre, avec ce qu'il a de fruste, d'abondant, d'aisé, pour ne pas en admettre sans restriction le style et la structure poétique.

Quand la critique acceptera-t-elle de considérer, sans fureur, l'inévitable, c'est-à-dire ce que pour les meilleurs ouvrages on peut appeler « les défauts des qualités ? »

Ce point m'apparaît simple : il y a, chez tout écrivain, certaines caractéristiques qui, évidemment défectueuses dans leur rapport avec un absolu, sont toutefois les résultantes naturelles de vertus qu'elles mettent en relief, qu'elles servent, dans une mesure donnée. Mais on ne devrait rien

comparer à l'absolu, lorsqu'on écoute et qu'on juge des hommes.

S'il faut des exemples immédiats, reprocherons-nous à Maeterlinck d'être trop simple, à Gide d'être subtil, à Paul Fort d'être familier, à Claudel d'être éloquent, à Verhaeren d'être brutal, que sais-je encore ?

— Je plaide pour un jeune homme, saurais-je mieux faire qu'en appeler à l'exemple des maîtres que je vénère ?

Je rêve d'une critique qui saurait toujours tolérer les imperfections dans la mesure même où la valeur les légitime... Mais je veux bien m'entendre dire que je ne suis pas un critique.

§

Le style de Chennevière est extrêmement simple ; comme il atteint à la grandeur sans effort apparent, j'aime à croire que cette simplicité ne saurait être confondue avec la pauvreté. Les beautés qu'il offre sont si familières, si spontanées, qu'elles demandent une oreille sensible et un entendement dépourvu de parti pris. Le poète s'explique lui-même :

Les mots redeviennent simples et parfaits
et je m'appuie sur eux sans peur :
il y a l'air, le ciel, l'eau, la mer et les champs.
Tous les objets sont naturels et innocents
et posés devant moi comme des vérités.

Les notations sont d'une belle venue, sans rien de cherché, sans que jamais intervienne la manière, le métier. Nous n'avons pas besoin de nous mettre à la place du poète pour penser

aux aïeules courbées qui vont aux messes basses
et dont on voit le bonnet par-dessus les blés.

Il ne fait que nous indiquer des façons de percevoir qui, somme toute, étaient bien les nôtres, nous en sommes sûrs :

On sent que le matin a passé sur les prés :
il a l'odeur de l'herbe et la fraîcheur du linge
qu'on a laissé la nuit sur la haie d'un jardin.

Avec les jeunes filles, dès le beau dimanche, nous songeons « à la feuille lisse du muguet » ; comme Henri, il nous est arrivé de « courir pour avoir soif » ; comme le savant sorti de son cabinet solitaire, nous disons, pendant les bonnes minutes :

On comprend mieux le monde aujourd'hui,
les lois sont plus claires, plus près du cœur...

et lorsque nous sentons la discorde grandir entre les autres et nous-même, nous voudrions crier :

Mais il faudrait un peu de silence entre nous...

Est-ce grâce à sa cordialité vigoureuse que la poésie de Chennevière fait si souvent, pendant la lecture, s'élargir un sourire sur nos traits qui cèdent et se détendent.

Cette intimité, ce contact immédiat ne sont pas troublés par ce qu'il y a dans Chennevière de plus personnel, par certaines beautés tout à fait remarquables et qu'on ne peut apparenter à rien d'autre chez les jeunes gens de sa génération. C'est ainsi qu'il dit :

L'air du matin est là
et il est là comme quelqu'un...

et ailleurs, dans un poème publié en *hommage à Verlaine* :

Les femmes semblent bien plus belles,
Mais on n'a presque plus envie de les aimer
et elles passent, comme si on les quittait.

Ses images empruntent aux réalités les plus prochaines une saveur pénétrante et qu'on n'oublie pas :

Commes les branches d'un compas le jour s'écarte
je devine au fond le soleil...
.....
Le matin est rose à présent
comme une main qu'on regarde à travers la lampe.
.....
Mais la sérénité nous garde l'âme fraîche
comme l'eau conservée dans des vases de grès...

Et puis il me faudrait sans doute parler de la métrique. Mais non! Je renonce à disputer sur une question où l'on ne convaincra jamais que les convaincus.

§

Tel est ce livre. Je ne doute pas que quiconque l'a lu en sache autant que moi.

Chennevière force à regarder en soi. C'est une épreuve salutaire. On peut en revenir le visage plein de larmes, mais on aura connu les émotions les meilleures.

Je suis sûr qu'un homme simple, après avoir refermé *le Printemps*, éprouvera le besoin de toucher avec amour le premier objet venu, de regarder en face une figure humaine, de dire des paroles de conciliation, de chercher s'il eut des torts et s'ils sont irrémédiables.

SUR QUELQUES POÈTES

ANDRÉ SPIRE, PAUL CASTIAUX, THÉO VARLET, HENRI HERTZ, LUC DURTAIN, GEORGES PÉRIN

J'ai longuement insisté sur quatre poètes tributaires d'un même idéal. Je ne saurais laisser croire que j'attache une moindre importance à l'œuvre des écrivains dont je parlerai plus sommairement. Mais, jusqu'ici, je n'ai fait que traiter un sujet ; je m'intéresserai donc à certains ouvrages dans la mesure où ils touchent mon sujet. C'est dire que, considérés pour d'autres desseins que les miens, les livres dont il sera maintenant question devraient prêter à de fort importantes études. Désireux d'un effort critique homogène, je dois me limiter présentement à un seul point de vue que j'ai peu à peu déterminé ; je ne suis déjà que trop sûr d'être incomplet dans mes limites mêmes.

§

Je voudrais faire à André Spire une place à part.

Aucun des poètes dont j'ai parlé n'a plus de trente ans, or Spire est d'une autre génération. J'ai voulu m'abstenir de toute considération sur les hommes des mouvements affirmés, classés ; j'aurais pourtant trop de regret si je ne prononçais pas le nom de Spire.

Aussi bien cet écrivain m'apparaît-il comme fort isolé, isolé de son propre chef, par la nature de sa production.

Jean Royère fait de lui cet éloge dans *la Phalange :* « Ce poète ne ressemble à personne et ne rappelle personne, il est absolument original. C'est évidemment très dangereux : André Spire est menacé du *splendid isolement*. En fait, Spire ne serait point isolé si, comme les autres poètes qui sont actuellement dans la force de l'âge, il avait accru une œuvre symboliste. Chose remarquable, il emploie sa maturité à penser selon les plus nouvelles tendances et à scander, sur le rythme le plus libre et le moins improvisé, une poésie directe, humaine et dépouillée.

Spire, à mon sens, avait atteint sa maîtrise dès le volume de *Versets* paru en 1908. Il entreprend maintenant d'ordonner toutes choses autour de lui comme en lui-même. Ce travail harmonieux et

passionné m'est sensible dans un livre qui s'intitule *Vers les routes absurdes*. Il m'est donné de faire ici, justement, sentir quelle est l'attitude de Spire et quelle ironie voisine de l'amertume empreint les plus abandonnés de ses vers.

Je prononce à dessein le mot d'attitude. Nul ne saurait y voir l'ombre d'une critique. Je crois que des poètes comme Vildrac ou comme Chennevière ne se présentent pas dans une attitude spéciale, ce qui revient à dire que leur genre d'attitude est de n'en affecter aucune. De toute façon, si l'attitude est une chose préméditée, elle doit traduire le caractère, et non le pervertir, elle doit aider à être, mais non à paraître.

On n'imagine pas Spire dépourvu de cette disposition défensive des traits qui compte si singulièrement dans sa personnalité. André Spire laisse voir un visage dont tous les muscles conspirent pour un dessin sévère : tel est le masque de cet arracheur de masques.

Pourtant ce regard qui se charge d'inquiétude, dès qu'il a rencontré celui d'un homme ou d'une femme, s'emplit d'une ivresse confiante dès qu'il vient se poser sur les choses de la nature. Spire interpelle les paysages ; il les prend comme confi-

dents de tous les secrets qu'il craint de laisser tomber dans une oreille indigne ; il veut parler à la vaste terre, toucher avec ses mots la robuste chair maternelle ; mais, souvent, malgré lui, c'est aux maisons du paysage qu'il s'adresse, et je pense à celui qui dit des paroles d'amour à distance, non pour être entendu, mais pour se soulager :

> Je viens des villes, et si je fuis les hommes,
> Mes yeux d'homme ne savent pas encore regarder
> [autre chose
> Que des paysages humains.

Et c'est ainsi que, dépourvu d'attitude devant la seule nature, André Spire s'approche des hommes avec les précautions musculaires et les raisonnements chargés de quelqu'un qui ne peut pas oublier l'expérience.

Même devant le seul aspect humain, devant ce qui n'est que le corps, il ne parvient pas à concilier ses pensées et ses désirs :

> O corps humain,
> Sois béni, merveilleux corps humain !
> Laisse-moi baiser tous tes pores,
> Laisse-moi baiser tes lignes droites,
> Tes courbes, tes surfaces, tes angles, tes jointures.
> O corps sacré, laisse-moi baiser ton mouvement
> Toi qui demain seras gisant,
> Eternellement immobile.

André Spire a connu ces temps, proches encore, où les choses sociales ont justement passionné les écrivains. Il en a gardé l'habitude de distinguer des races d'hommes et de changer de langage en changeant de partenaire. Il y a dans ses vers comme un rude esprit de parti et un sens farouche de la distinction. Il ne parle pas pour tout le monde.

Il a cette façon d'aimer, au long d'une heure, qui s'aiguillonne de tout le mépris accumulé pendant l'heure précédente.

Mais si André Spire, après avoir pressé entre ses mains les meilleurs présents de l'homme, les rejette nerveusement, s'il interroge les paysages, s'il descend anxieusement en soi-même, c'est que son plus grand souci demeure inapaisé, c'est que la plus mystérieuse et la plus majestueuse présence l'entoure, le traverse et l'abandonne sans cesse, c'est que le tourment divin le domine et l'entraîne et que toutes les fleurs des jardins où il pourrait se reposer lui disent :

« Va-t-en.
Il y a un désert au pied d'une montagne.
Cherche, sans l'y trouver, une voix qui te parle,
Au milieu des épines, dans un buisson ardent. »

§

Je crois que des poètes comme Paul Castiaux et Théo Varlet ont réalisé leur œuvre dans le sens même qu'ils avaient choisi.

Leur orientation est sensiblement distincte de celle qui jusqu'ici m'a intéressé. Mais des indices nombreux me donnent à croire qu'entre leur destin et celui des poètes, dont je me suis déjà préoccupé, la distance n'est point irréductible. Qui mieux est, il y a, d'ores et déjà, d'étroits rapports. Il est aisé de les discerner, une fois les apparences vaincues. C'est dans cet esprit que j'examinerai les ouvrages de Castiaux et de Varlet. Autrement considérés, ils devraient me retenir longtemps, mais je n'ai cure, à l'heure actuelle, que de leurs relations avec un schéma défini.

Après avoir lu *Au long des terrasses*, j'ai, en lisant et relisant la *Joie Vagabonde*, acquis la certitude que Castiaux demande avec une instance croissante à la nature des confidences qui lui seront faites quelque jour par d'autres lèvres que celles des Ægypans.

La parole de Castiaux interroge sans cesse et

avec une évidente insatisfaction. Comme le verbe est pressant, généreux, plein de noblesse, il n'en trahit qu'avec plus de pathétique l'absence d'équilibre dont souffre une âme avant tout désireuse d'équilibre.

La lutte est belle et c'est une situation grandement humaine que de combattre sans repos par goût de la béatitude et du repos.

Contrairement à ce qu'on pourrait supposer après une première lecture, Castiaux ne s'offre pas à mon jugement comme un contemplateur. Il est beaucoup trop actif, beaucoup trop offensif pour être voué à la pure contemplation.

Ce poète sans cesse aux aguets, sans cesse à l'affût, ne reçoit pas, il prend. Il se déplace au milieu d'un univers immobile et spendide.

Il se montre à tout instant plus pénétrant que pénétré. Vraiment, sa joie est « vagabonde », par nécessité ; on sent que, sédentaire, elle cesserait rapidement d'être une joie ; on voit que, même errante, elle est rarement joyeuse.

De la tyrannie sensuelle, du regret obsédant d'existences qu'on ne vivra pas et qui seraient plus profondément voluptueuses encore, résulte pour

Castiaux un esclavage quotidien qui ne laisse pas d'être dramatique et poétique.

Castiaux n'auréole pas les choses. Il reçoit plus volontiers d'elles une auréole. La quantité de beauté qui règne dans son cœur demeure subordonnée à la quantité de beauté environnante.

Que le monde commence, et le poète fera le reste...

De la concurrence heureuse du décor et de l'individu pourra naître l'extase, cette extase inlassablement cherchée sur toutes les routes des continents.

Mais il est rare que l'univers consente à multiplier les motifs d'émotion pure; tout au moins les objets ne se concertent pas souvent en vue d'une beauté sans mélange. La ferveur durable exige une vision élective et parfois une divine cécité. Les raisons d'équilibre, un homme doit les trouver en soi plutôt que les attendre du dehors.

Pour rechercher trop avidement sa joie propre, Castiaux rencontre souvent le spleen. Le spleen, voilà pour ce poète la forme que prend la douleur.

Qu'on ne se méprenne pas sur le sens de cette réflexion : elle explique un tourment auquel maintes âmes sont en proie. Ne pas recevoir de la nature

l'offrande de bonheur à laquelle on est habitué, ou bien recevoir ce don et ne le point savourer faute de la flamme propice, voilà une douleur mère et voilà un thème de spleen. Le spleen est le mal du plus fier égoïsme. Mais on peut se sauver du spleen par la souffrance vraie.

Et c'est ici que j'attends Castiaux. Ce poète qui est un peintre éclatant, ce poète qui emploie un art consommé à brosser de vastes et minutieuses fresques dans lesquelles il dresse, central, son portrait en pied, ce coloriste vigoureux ne fait pas que dérouler des paysages de lumière et d'ombre ; il esquisse quelquefois des silhouettes avec un pinceau rapide et sûr.

Je trouve alors assez de haine ou d'affection dans ses accents pour croire que, prochainement, ce descripteur va découvrir la figure humaine, objet humble et sublime auquel tous les grands artistes ont finalement assujetti leur expérience et leurs désirs.

Le jour où Castiaux avancera dans un de ses paysages en pensant plus complètement à l'homme qui sera auprès de lui qu'à lui-même, ce jour-là, il prononcera certainement des paroles très profondes. En attendant il trouve des paroles belles ;

je ne veux pas dire que ce poète ait à grandir, mais je pense qu'il nous cache encore une face de sa sensibilité, une face de son âme. Lorsque nous la connaîtrons, notre joie sera grande, car nous savons déjà quel sort cet artiste sait faire aux mots, aux mots qu'il aime avec passion.

Mais la critique serait-elle sage de rejeter la proie pour l'ombre ? La proie, c'est ici une vertu poétique évidente, une représentation harmonieuse de l'univers, un don d'images qui va jusqu'à la prodigalité, un sens musical, suraigu des nuances, plus qu'il n'en faut, somme toute, pour le bonheur de l'oreille et de l'esprit.

§

Cet amour des mots qui prête un charme rare aux poèmes de Castiaux, Théo Varlet le pousse à l'extrême. Je suis amené à cette transition par les circonstances, mais la caractéristique de Varlet est ailleurs.

J'ai pendant longtemps ressenti pour Théo Varlet une admiration vive et fondée. Dès ses débuts, Varlet s'est montré hardi, sûr de soi, fertile en trouvailles, inquiet des rythmes nouveaux,

favorisé par une inspiration opulente et diverse. J'en veux un peu à ce beau poète de me donner maintenant quelques mobiles d'anxiété.

Je ne dois pas considérer l'œuvre de Varlet indépendamment de sa vie. Varlet n'a pas voulu accepter l'existence faite au poète dans nos villes laborieuses du Nord. Il a pensé avec horreur au décor fuligineux, aux besognes avilissantes, à toutes les servitudes odieuses, au relent des milieux littéraires, aux papotages calomnieux des petites revues, aux guérillas qu'il faut soutenir pour une victoire douteuse.

Varlet a donc transporté sa personne et son rêve sur un littoral fabuleux où la nature accumule toutes choses pour la joie, où toutes les vagues de la mer roulent de glorieux souvenirs d'art.

La personne de Varlet poursuit sur ce rivage une vie de philosophe, une vie sensuelle et rythmiquement exaltée. Mais son rêve ne cesse pas d'errer parmi nous, sous le ciel médiocre de nos villes. Voilà bien cette étrange logique humaine...

J'étonnerais Varlet si je lui disais que, beaucoup plus dangereusement que nous tous, il subit cette tyrannie qu'il a voulu fuir. Il la subit avec une

force d'hallucination croissante ; tous ses poèmes attestent qu'elle en est sa souffrance.

Tout ce qui nous cerne, mais que nous voyons et que nous pouvons éviter, tout ce qui ne saurait empoisonner notre œuvre, tout ce qui est littérature, vie littéraire, hideur et dégoût de la lutte littéraire, tout cela tourmente et assiège avec succès l'âme du poète qui respire là-bas sous le plus beau ciel d'Europe.

« Le principal thème de l'œuvre de Varlet, dit P.-J. Jouve, est un parallèle lyrique entre deux vies et deux climats, au Midi et au Nord. »

Précisément ! Un tel état d'esprit ne va pas sans lutte ; le monde déployé autour de Varlet est bien fait pour lui inspirer les hymnes les plus lumineux, les plus éperdument joyeux ; mais le poète n'en est reporté qu'avec plus de force vers les geôles septentrionales.

Cela lui donne de l'élan et de l'uniformité.

Je pense à un admirable petit poème de Heine : Un sapin chargé de neige médite, sous la bise du pôle ; il pense à ce palmier, qui, là-bas, se balance à l'équateur, dans un ciel de feu.

Tout peut donc demeurer humain et poétique au plus haut point dans la situation de Varlet. Où

trouvons-nous donc matière à inquiétude ? Je ne sais pas si l'âme de Varlet est de celles qui doivent se nourrir éternellement d'une idée fondamentale qui ressemble plutôt à une idée fixe ; il me semble qu'il s'est enfermé dans la plus somptueuse prison.

Le thème unique et vaste qu'il s'est assigné est comme un obstacle passionnant, fascinant, et qui grandit sans cesse d'être à nouveau choisi. Pour le vaincre, le poète fait coup sur coup violence à ses facultés d'expression ; il exaspère un style soutenu par un parti pris qui jadis fut savoureux ; il fait donner à tous propos un vocabulaire armé, hérissé, qu'on accepterait comme ultime raison du langage poétique. Varlet est déjà le vétéran de la hardiesse.

Je viens de me laisser aller à dire des paroles rudes et sincères. Mais, je le répète, j'ai beaucoup aimé Varlet; j'attends de sa haute valeur les joies spirituelles qu'il nous fait espérer et qu'il nous donnera ; personne ne saurait voir dans mes propos autre chose que les expressions d'une confiance hésitante, mais profondément enracinée. Les personnalités comme celle de Varlet sont rares, on leur doit des paroles nues.

Je sais que cet écrivain est farouchement soli-

taire et je n'ai pas envie de l'enrôler sous quelque bannière que ce soit. Je crois toutefois que son art a des rapports avec ce qu'il y a de plus généreux et de plus viable dans les préoccupations poétiques de la jeunesse à notre époque ; j'apporte un soin d'autant plus grand à le considérer avec de l'attention et du recul.

Et puis, c'est sur une aire limitée au préalable que j'essaie de situer ce poète.

Chaque fois que paraît un nouveau poème de Varlet j'attends sa lecture avec de l'impatience, de l'incertitude et de l'affection. Je suis pourtant sûr d'être, un jour prochain, complètement rassuré, complètement heureux et transporté sur un faîte.

§

Henri Hertz serait-il aussi un isolé ? Il me semble que je suis amené à faire cette constatation pour tous les poètes dont je parle maintenant. Ils n'ont pas d'affinités patentes, directes, avec les écrivains de leur propre génération. Ils se sont tous engagés, au lendemain du symbolisme, dans des voies où ils sont solitaires, courageusement. Je les réunis parce que c'est sur la même étoile, je le sais, que sont fixés tous leurs regards.

Et, puisque j'ai parlé de symbolisme, je dirai d'Henri Hertz qu'il est peut-être le seul, de tous ceux-ci, qui se soit attaché avec bonheur à faire fleurir les vertus de « l'époque héroïque ». C'est une face nouvelle du symbolisme qui m'apparaît, illuminée, dans l'œuvre lyrique ou dramatique de ce poète.

A lire rapidement les *Mécréants* ou *Quelques vers* ou tel autre de ces poèmes semés par Hertz au hasard des revues, on serait tenté d'y sentir de l'aisance et de l'abandon.

Mais cela dissimule une résistance ; cette familiarité cache mal une âme susceptible, irritable et secrète.

Le sourire spirituel et navré de Heine, celui amer de Corbière et cet autre inoubliable dont s'éblouit la face douloureuse et juvénile de Laforgue, il semble qu'Henri Hertz ait voulu, en les faisant revivre tous ensemble dans un seul, y ajouter quelque chose de plus énigmatique, de plus hermétique et de plus tourmenté.

Si l'idée d'attitude n'exclut point l'idée de spontanéité, je discernerai donc ici une attitude.

Hertz apporte à bafouer ses plus intimes élans une cruauté dont il n'est pas le seul à demeurer meurtri.

Il sait jeter, au moment précis, le mot capable non seulement de châtier en lui-même la moindre vélléité d'éloquence, mais encore de décevoir chez le lecteur l'espoir d'un contact immédiat.

Il fait, sans transition et presque sans mesure, succéder la violence à l'apaisement, le rire à l'inquiétude et la truculence à la naïveté. Il se laisse rarement acculer à la falaise du grand lyrisme. Il joue avec la difficulté la plus sacrée, et, s'il s'en tire les mains sanglantes, c'est encore pour en plaisanter.

C'est plutôt dans le conte et dans une manière de fable, qui lui est personnelle, qu'il trouve le libre jeu de ses qualités poétiques. Il sait alors faire un choix si particulier des couleurs, combiner des effets si imprévus, fournir des détails tels, essayer des images si lointaines, qu'il laisse le lecteur ébranlé, attentif et perplexe.

Il y a des nourritures dont le parfum seul est étrange; le goût en apparaît tout à coup simple et franc.

On ne doit pas fermer un livre de Hertz en répétant distraitement ses propres paroles :

Un fac-simile de la nature passa...

Il faut, avec un cœur patient et désireux de récompenses, aller chercher au delà de l'ironie, au travers de la fantaisie, sous la broussaille des sourires, une face humaine grave, triste et un peu crispée.

Il faut saisir le regard qu'à la dérobée ce poète jette sur les hommes pour le trouver tout à coup alourdi d'émotion pure. Il faut remonter, le long de ce regard, jusqu'aux yeux et même jusqu'à la source des larmes.

Sous l'eau de ta figure rôdent d'autres figures
Douces, vulgaires et dures.

§

Luc Durtain a publié des proses et des vers. C'est dans ses proses, à n'en pas douter, qu'il manifeste de la façon la plus éclatante son lyrisme. Ses vers sont souvent un jeu, mais c'est dans les proses qu'il fait le plus fructueusement profession de poète, c'est par elles qu'il nous initie à ce qu'il sait.

Je vais prendre prétexte des titres poétiques de Durtain pour parler ici du prosateur lyrique que nous a révélé l'*Etape nécessaire.*

L'Etape nécessaire, voilà, certes, un beau titre !

L'homme qui l'inscrit en tête de son livre nous donne d'autant mieux l'idée d'un but qu'il prend plus rigoureusement conscience d'un chemin et d'un chemin difficile.

Si j'ai, quelque part dans ces notes, fait cas de la nécessité poétique d'*être* et de *connaître*, je dois dire que, pour Durtain, deux desseins tels s'ordonnent mutuellement et que tout exprime, dans ses ouvrages, l'urgence de *connaître* pour *être*.

En dépit d'une préface postérieure à tout un livre, et d'ailleurs remarquable, Durtain n'a pas prémédité les qualités d'un tel art ; aussi en découvre-t-on progressivement la nature et les mobiles au fur et à mesure de la lecture.

L'œuvre de Durtain ressemble à ces paysages qui, selon l'expression même du poète, donnent « comme la vie, les raisons de leur aspect en le complétant ».

L'image d'un objet, telle qu'elle se cristallise en nous-mêmes, grâce au concours de toutes nos facultés, est-elle une vérité suffisante ? Y a-t-il quelque rapport élémentaire et solide entre les choses et la représentation que nous parvenons à nous en faire ? Quelle sera la résistance de l'édifice cons-

truit sur de telles bases ? « Ce vieil et terrible débat » ne laisse pas d'être matière au lyrisme le plus véhément pour ce poète préoccupé « d'un mode de pensée sûr de lui-même ».

On est déjà fort avancé dans la lecture de l'*Etape nécessaire* lorsqu'on rencontre une pièce intitulée l'*Escarpement* et qui, mieux que tout autre fragment, trahit le tourment inspirateur : Un homme, « immobile et debout », contemple un morceau de l'univers, quelques rochers, de la terre, une végétation médiocre... L'homme s'efforce à la connaissance de ces simples objets. La méditation est efficace et pénible. L'esprit y confronte les moyens spontanés de la poésie pure et les méthodes quasi-mathématiques. Le besoin de savoir, déchaîné contre la chose la plus commune, tantôt la sollicite avec une impatiente ferveur, tantôt veut l'asservir à l'hypothèse et au système. Le poète a beau s'éloigner en criant « il suffit d'être, je m'en vais en pensant ce que je veux », il n'en a pas moins donné la plus profonde raison de son trouble et de son art.

Oserai-je dire que tout le livre se développe sur ce thème ? La lutte engagée se prolonge, indécise et passionnante, entre tous les moyens qu'un esprit

peut mettre en œuvre pour s'approprier le monde.

Des notations se succèdent, elles précisent de roides schémas; puis soudain un éclair luit et ce ne sont pas des linéaments desséchés qu'il illumine, mais des chairs modelées, vraies, vivantes. Le lyrisme a fait ce miracle.

L'Étape nécessaire est l'œuvre confuse, ardente et belle d'un homme qui combat pour assurer en soi l'hégémonie du génie poétique sur toutes autres facultés d'une âme débordante de richesses.

§

J'espère trouver quelque jour l'occasion de rendre à Georges Périn l'hommage complet que mérite une œuvre abondante déjà, et fleurie des nuances les plus fines. Pour s'attacher à l'œuvre de ce poète, il faut avoir l'oreille attentive et délicate, il faut croire que les bruits les plus éclatants ne sont pas forcément les plus harmonieux et que les sentiments les plus tumultueux ne sont pas toujours les plus pénétrants.

Georges Périn ne s'est guère attaqué à ces grands sujets poétiques que, d'âge en âge, les poètes abordent comme des records qu'il est nécessaire de détenir.

Il n'a pas, dès l'abord, considéré les choses les plus lointaines, pour ramener les yeux tardivement à soi. Il a préféré contempler avec amour ce que la nature accumulait autour de lui, puis, de plan en plan, conduire son regard plus haut, vers le ciel et l'horizon.

C'est ainsi qu'il s'est créé un art direct, intime, subtil, qui enveloppe le monde d'une clarté fluide, touche furtivement tous les êtres et transfigure ce qu'il touche.

Rien n'est plus discret et plus persévérant que l'effort de cet écrivain.

Je songe à ces plantes qui affectionnent certains aliments au point d'en trouver à leur suffisance dans un sol qui en paraît presque dépourvu. C'est dans les circonstances de la vie les moins étonnantes, en présence des faits les plus humbles que Périn exerce une volonté élective, pleine de tact; c'est quand les autres poètes ont déjà moissonné, semble-il, que ce glaneur vient chercher son butin. Nous ne soupçonnons le prix des choses ainsi choisies que lorsqu'il nous les rend, ouvragées avec finesse et marquées d'un burin tendrement minutieux.

C'est par juxtaposition de menues touches que Périn mène à bien toute description. Il semble qu'il

ne veuille s'éloigner de son œuvre qu'après avoir laissé, dans le moindre détail, l'empreinte d'une âme affectueuse.

Périn ne fait pas plus violence à l'objet de sa méditation qu'au lecteur ou à la poésie même. Il n'est que persuasion ; ce qui lui permet de ne point affecter la puissance. Sa métrique est si souple qu'il a su, dans les limites d'une prosodie presque régulière, se donner bien des allures du vers libre. Son vocabulaire est celui que se permettrait un poète classique ; on ne sait pour quelles raisons d'atmosphère les mots ont à la fois du mystère et de la transparence ; ils secouent une fine poussière étincelante qui les relie, comme l'air frais toutes les herbes d'une prairie.

L'homme qui marche, fouetté par des passions vives, ne donnant jamais une heure au silence et ne maîtrisant pas ces impulsions superficielles qui sont les plus grossiers mobiles d'exister, cet homme peut ne pas lire Georges Périn.

La toile tissée par cet artisan est si fine que les gens pressés n'en sauraient distinguer la trame.

Mais il y a des murmures timides qui, dans les minutes de calme, deviennent tout à coup sensibles et remplissent l'espace d'un chant ample et fort.

§

J'arrive au terme de ce cahier avec la certitude qu'il va falloir en noircir un autre.

Beaucoup de nobles efforts se poursuivent. Il en est que je connais trop peu, d'autres trop mal. J'achève une gerbe, mais le champ est encore vaste et plein d'épis.

Si ce livre même avait paru quelques mois plus tard j'aurais dû faire une place à des poètes nouveaux qui consacrent leurs premiers chants à l'idéal même qui fut l'objet de mon étude.

Il me faudrait citer Henri Franck, dont nous connaissons des pages pleines d'une émotion purement humaine ; P.-J. Jouve, qui vient de révéler une ferveur efficace.

Je devrais même citer des prosateurs comme Jean-Richard Bloch, dont l'instinct novateur s'oriente avec vigueur et certitude.

Je devrais... mais l'avenir est vaste et je souhaite avoir encore le bonheur de comprendre et d'admirer.

TABLE DES MATIÈRES

PAUL CLAUDEL

PROPOS CRITIQUES

ACHEVÉ D'IMPRIMER

le trois septembre mil neuf cent dix-neuf

PAR

G. ROY

MARC TEXIER, Succr

A POITIERS

pour le

MERCVRE

DE

FRANCE